Comment il faut lire
les
Auteurs Classiques
français

DE VILLON A VICTOR HUGO

407
20/5/12

OUVRAGES DE ANTOINE ALBALAT

LIBRAIRIE ARMAND COLIN

L'Art d'écrire *enseigné en vingt leçons*. Un vol. in-18 jésus, br. (18e édition). . . . . **3** fr. **50**
Relié toile.. . . . . **4** fr. **50**

La Formation du style *par l'assimilation des Auteurs*. Un volume in-18 jésus (8e édition), broché. . . . . **3** fr. **50**

Le Travail du style *enseigné par les corrections manuscrites des grands écrivains*. Un volume in-18 jésus (7e édition), broché. . . . . **3** fr. **50**

Ouvrage couronné par l'Académie française (Prix Saintour).

Marie, *Premier amour,* roman. In-18 jésus, broché. . . . . **3** fr. **50**

Ouvriers et Procédés (*Critique littéraire*). Un volume in-18 jésus, broché (Flammarion), **3** fr. **50**. . . . . *Épuisé.*

Le Mal d'écrire et le Roman contemporain. Un volume in-18 jésus, broché (Flammarion), **3** fr. **50**. . . . . *Épuisé.*

Une Fleur des Tombes, roman. Un vol. in-18 (Havard fils). **3** fr. **50**

L'Amour chez Alphonse Daudet, critique (Ollendorff). . . **3** fr. **50**

Les Ennemis de l'Art d'écrire (*Réponse aux objections*). Un volume in-18 (Librairie Universelle). . . . . **3** fr. **50**

L'Impossible Pardon, roman. Un volume in-18 . . . . . **3** fr. **50**

Frédéric Mistral, son œuvre, son génie. Un volume petit in-18 (Sansot). **1** fr. »

LF.H
A3257c

ANTOINE ALBALAT

Comment il faut lire les Auteurs Classiques français

DE VILLON à VICTOR HUGO

« Il me semble que, jusqu'à ce qu'un homme ait lu les livres anciens, il n'a aucune raison de leur préférer les nouveaux. »

MONTESQUIEU (*Lettres Persanes*, CIX).

201053
3/3/26

Librairie Armand Colin
Rue de Mézières, 5, PARIS
1913

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

PQ
53
A5

Copyright nineteen hundred and thirteen
by Max Leclerc and H. Bourrelier,
proprietors of Librairie Armand Colin.

INTRODUCTION

Ce livre-ci n'est ni une *Histoire* ni un *Manuel de la Littérature française*. Il existe de très bons ouvrages dans ce genre, notamment ceux de MM. Émile Faguet, Lanson, Doumic, Petit de Julleville, Hémon, Ch.-M. des Granges, Lintilhac, Canat, Pellissier, Brunetière, etc., livres riches d'idées, précieux pour le commentaire et l'enseignement, et que notre travail n'a pas la prétention de remplacer, pas plus que ces *Histoires* ne peuvent remplacer la lecture des auteurs eux-mêmes. Ce qui manque, c'est un ouvrage critique et démonstratif, un guide de lecture des grands écrivains classiques. L'urgence des examens à préparer, les nécessités d'une mise au courant hâtive, la somme énorme des connaissances exigées imposent aux livres de critique scolaire une rapidité d'exposition et de méthode, suffisante peut-être pour une immédiate préparation d'examens, mais qui ne donne pas toujours aux lecteurs la clef véritable des grandes œuvres, le moyen d'en goûter toute la saveur et d'en bien pénétrer la substance.

Les auteurs classiques sont victimes des préjugés de collège. On les déclare ennuyeux, parce qu'on a été contraint de les lire à un âge où l'on

est encore incapable de les comprendre. Il est naturel qu'on s'empresse ensuite de les oublier. On les quitte au moment où il faudrait les reprendre, et personne ne s'occupe de nous les faire aimer, en nous montrant à quel point ils sont vivants, combien ils restent modernes, aussi faciles, aussi agréables que les auteurs de notre temps. Nous avons essayé de remplir cette lacune.

Pour répondre aux désirs d'un grand nombre de lecteurs, visiblement fatigués de critique synthétique et doctrinale, nous nous sommes surtout efforcé d'étudier le métier, les procédés, l'originalité des auteurs classiques. L'examen intrinsèque des talents et du style est peut-être encore le seul moyen qui permette de dire quelque chose de nouveau sur des écrivains si souvent et si laborieusement interprétés. Assez de psychologie et d'esthétique ! Assez d'idéologie pédante et de commentaires! Si Fromentin est notre premier critique d'art dans ses *Maîtres d'autrefois,* c'est précisément parce qu'il a étudié de près la technique, le métier et les procédés des grands artistes.

Nous avons donc évité le plus possible les discussions d'idées générales et les considérations philosophiques. L'esprit philosophique nuit à l'esprit littéraire, et les deux vont rarement ensemble. Il est facile, avec un peu d'imagination verbale, de donner le change et de créer artificiellement une sorte d'atmosphère d'idées générales, qui donne l'illusion de la profondeur. Tout le monde aujourd'hui s'improvise critique. Les jeunes gens quittent le collège pour venir faire de la littérature à Paris, où ils apportent comme bagage l'aplomb tranchant de leurs insuffisantes études, qui peu-

vent à peine compter pour une ébauche préparatoire. Au lieu de commencer à s'instruire, ils commencent à produire. Ils ne savent rien et ils jugent tout; ou plutôt ils s'imaginent savoir quelque chose parce qu'ils ont lu quelques pages de Shakespeare, Gœthe, Tolstoï ou Ibsen, et ils ne se doutent pas qu'on ne sait rien et qu'on ne peut rien écrire de bon, si l'on ne connaît pas à fond ses classiques.

Fidèles à nos principes de démonstration rigoureuse, nous avons tâché d'expliquer en quoi consiste le talent des grands écrivains et comment on peut même arriver à aimer ceux qui ont la réputation d'être un peu sévères. Nous n'avons pas hésité à reléguer au second plan les considérations sociales et religieuses, de moralité ou de doctrine, pour rester délibérément sur le terrain littéraire, le seul qui permette de juger avec la même impartialité Bossuet et Voltaire, Pascal et Montaigne, les prosateurs chrétiens et les prosateurs incroyants.

Il y a encore une chose que l'on néglige un peu trop et sur laquelle nous avons cru devoir insister : c'est la filiation, l'origine et la descendance des auteurs. Pour bien apprécier un écrivain, il est indispensable de bien savoir comment il s'est formé, ce qui lui est propre et ce qu'il doit aux autres, ce qu'on lui a légué et ce qu'il apporte, et quelle est, au juste, la substance qu'il a fécondée. C'est plus qu'une nécessité d'éclaircissement et de méthode ; nous sommes persuadé que les lecteurs trouveront encore dans ce genre d'indications un grand attrait de lecture. Aucun écrivain ne se crée tout seul. Le talent, comme

disait Flaubert, se transfuse toujours par infusion, et Henri Heine avait raison d'affirmer que, dans les Lettres comme dans la vie, tout le monde a un père. La descendance d'un auteur est très importante pour l'explication des écoles littéraires.

Nous avons voulu enfin enseigner à *aimer la Littérature*. Ce n'est pas une chose si ordinaire que d'aimer la littérature. Non seulement les livres ne vous aident pas à la comprendre et, au lieu de vous en rapprocher, quelquefois vous en éloignent ; mais que de gens, même des poètes et des écrivains, qui font profession de Littérature et que la Littérature ennuie ! Ceux-là affectent de trouver du génie à des auteurs inconnus, pour mieux se dispenser de lire les auteurs célèbres. Ils ont lu Raimbaud, Tinan, Tellier, Laforgue, Verlaine, et ils ignorent Amyot, Bossuet, Montaigne et Pascal. Ils croient qu'il suffit, pour aimer la Littérature, d'aimer les romans du jour, l'actualité, magazines, jeunes revues, pièces du boulevard, concours à la mode, toute l'éphémère publication quotidienne, si vite balayée au vent de l'oubli. Les Lettres françaises sont à peu près pour eux aussi mortes que les Lettres latines. La production contemporaine seule les intéresse, et ils n'ont même pas le désir d'en juger toute la portée, puisqu'ils ne se doutent pas que la production d'une époque a toujours son éclaircissement et sa raison dans une époque précédente. Montaigne se formait par la lecture de Sénèque. Boileau méprisait les écrivains de son siècle. C'est Plaute qui a créé Molière. C'est par les Grecs que Racine a compris le théâtre, et c'est en s'abreuvant aux sources grecques que Chénier a trouvé la poésie du XIXe siècle.

Les auteurs classiques seront toujours la base de toute instruction solide, parce qu'ils sont la base de toute observation et de toute vérité humaine, et parce que ce sont eux qui nous révèlent notre propre originalité et nous enseignent même à faire du contemporain et du moderne. Les romans de Stendhal sortent de la *Marianne* de Marivaux ; *Manon Lescaut* devance Balzac ; les tragédies de Crébillon contiennent le drame romantique... C'est le manque d'appui et de direction, autrement dit l'abandon des classiques, qui a produit notre décadence actuelle, l'anarchie littéraire, la confusion des goûts, nos aberrations poétiques, le succès de tant d'auteurs médiocres. On a perdu la mesure, la rectitude d'esprit, le sens de la composition, l'amour du style et des bienséances, depuis qu'on ne considère plus les auteurs classiques comme les premiers éducateurs de la sensibilité et les impérissables modèles de l'art d'écrire...

Pour qui les a lus et a su les lire, cette admiration n'est pas un préjugé. Les classiques nous enseignent deux choses qui résument la vérité littéraire intégrale : l'observation de la nature humaine et le souci de la forme. Vérité des sentiments et perfection du style, l'âme humaine et l'œuvre d'art, c'est tout le Classicisme, et c'est toute la Littérature.

Le titre de notre ouvrage semble d'abord englober l'ensemble de la Littérature française, au moins depuis Villehardouin, Joinville, le Moyen Age, Froissart, Commynes et Villon. Cependant les époques qui précèdent Ronsard ne sont pas tout à fait encore ce qu'on est convenu d'appeler des époques classiques. Les vrais classiques com-

mencent à la Renaissance et au XVIe siècle, au moment où la langue et le style, malgré ce qui leur reste d'archaïsme, apparaissent comme à peu près fixés. C'est même ce caractère définitif qui détermine l'œuvre classique. Un livre comme le nôtre devait surtout s'occuper des classiques que l'on lit. Les œuvres des XIIIe et XIVe siècles ne sont pas bien encore celles qu'on a l'habitude de lire, ni celles dont les programmes officiels exigent une étude approfondie. La connaissance des auteurs des XIIIe et XIVe siècles fait partie d'une éducation littéraire beaucoup plus complète. Villon seul mérite de nous arrêter, comme la première figure de parfaite pureté littéraire.

Nous avons donc commencé notre travail au début de la véritable époque classique, c'est-à-dire à la Renaissance, à partir de Ronsard et de Rabelais. Dès ce moment, les œuvres sont lisibles. Ce qu'elles contiennent encore d'archaïque dans l'expression ou l'orthographe n'est plus inhérent au style, n'entrave plus le dessin de fond, le contour, la structure essentielle de l'art d'écrire. La pâte existe ; les écrivains la pétriront à leur guise.

En adoptant ce plan, nous croyons répondre aux désirs de tous ceux qui cherchent à mieux connaître notre belle Littérature française. Nous débuterons donc, après quelques mots sur Villon, par les grands auteurs qui ouvrent le XVIe siècle et qui annoncent ceux des XVIIe et XVIIIe siècles, principal objet de notre ouvrage. Quant au XIXe siècle, nous avons pensé qu'on pouvait déjà considérer comme *classiques* les trois grands initiateurs du Romantisme : Mme de Staël, Bernardin de Saint-Pierre et Chateaubriand. Il nous suffira

d'indiquer ensuite sommairement la valeur des premiers écrivains en date de la seconde moitié du XIXe siècle, Hugo, Vigny, Lamartine, etc.

Enfin nous avons cru bon de compléter ces conseils d'appréciation et de lecture par quelques renvois de notes, indiquant au bas des pages les ouvrages qui peuvent faciliter l'explication des auteurs.

L'empressement avec lequel le public continue d'accueillir nos précédents volumes, nous décide à publier ce nouveau livre, qui en est la conclusion et le complément nécessaire. Nos efforts n'auront pas été vains, s'ils contribuent à faire un peu mieux comprendre et un peu plus aimer cette immortelle Littérature française, qui rayonne encore sur le monde et qui est toujours l'honneur et la gloire de notre pays.

A. A.

Paris, juin 1913.

XVIe SIÈCLE

CHAPITRE PREMIER

LES ORIGINES CLASSIQUES

Les origines classiques. — Villon et l'inspiration personnelle. — Marot versificateur classique. — Marot descendant de Villon. La prose classique : l'*Heptaméron*. — Procédés et talent de Rabelais. — Signification de Rabelais. — La prose et le fond de Rabelais. — La lecture de Rabelais.

VILLON

Le premier poète qui mérite vraiment le nom de classique avant le XVIe siècle, c'est Villon. L'auteur du *Petit* et du *Grand Testament* (1454 et 1461) n'a imité personne. Plus de préciosité ni d'italianisme ; plus de rhétorique ni d'allégorie comme dans Charles d'Orléans[1]. Villon est le seul homme de son temps qui ait fait de la poésie *personnelle,* qui ait mis hardiment et sincèrement sa vie dans son œuvre, la vie d'un bohème et d'un

1. Le prédécesseur et le maître littéraire de Villon fut Charles d'Orléans, qui écrivait en 1450. Charles d'Orléans a la même qualité de vers classiques, la même aisance, la même délicatesse épurée. Ses refrains et ballades révèlent un métier surprenant, un sens imprévu de la forme parfaite (On trouve même chez lui les strophes de *Sarah la baigneuse*). Malheureusement sa poésie de galant troubadour est d'une désespérante monotonie et se déroule comme une mécanique montée. Ce qu'il y a de meilleur est déjà dans les poésies de Froissart, Alain Chartier et Christine de Pisan.

fripon, car il fut tout cela et pis encore. Mais il a souffert, il a aimé, il s'est repenti et il a pleuré; et cette confession naïve, profonde, a donné à ce truand de lettres une sensibilité de génie. Villon a trouvé le talent et l'immortalité par l'*Individualisme* et le *Moi*.

C'est un poète en avance de plusieurs siècles, non seulement pour les sentiments, les sujets et l'esthétique, qui tranchent avec la production des « romanciers confus » de son temps, mais il est en avance surtout par la qualité de ses vers, toujours droits et pleins, simples et robustes, d'inspiration directe et limpide. Nul n'a plus délicieusement tourné refrains et ballades. Sauf le sens de la nature, qui lui manquait absolument, ce versificateur d'esprit et de métier a toutes les qualités intérieures du talent, retentissement d'âme, mélancolie, obsession de la mort, sentiment de l'angoisse et du néant, et en même temps toutes les qualités extérieures d'exécution, truculence, verve, relief des mots, jusqu'aux audaces et aux paillardises de Rabelais.

Ce qui a desservi Villon, c'est sa langue. Son talent devance sa langue de deux cents ans. Archaïque et difficile à lire, sa langue l'a trahi devant la postérité et, pour une partie de son œuvre, écrite en argot, la trahison a été complète : la clef de ses vers est perdue. Supposez la langue fixée, Villon eût été Marot, la profondeur en plus; il eût été Malherbe; il eût été La Fontaine, enfin le maître matériel et visible de cette lignée de poètes qui va jusqu'à Voltaire et Béranger... Villon est moderne. Désorthographiez-le. Il date d'hier.

Par la langue, le tour, le style et même ce qu'il a de sec dans la versification, Villon mène droit à Marot.

MAROT

La gloire de Marot est restée comme noyée dans l'intempérance de sa production, qui va de 1517 à 1542.

L'absence de toute espèce de sensibilité caractérise

ce poète ambitieux et sceptique, grand épistolier et rimeur effréné, qui passa sa vie à rédiger, conter, quémander, flatter et supplier tout le monde, rois, protecteurs et amis. Personne n'a fait si facilement tant de vers faciles. On songe à Béranger, quand on lit les répliques et refrains des innombrables rondeaux et ballades de Marot, qui sont cependant ce qu'il a écrit de plus adroit et de mieux tourné. Il a poussé si loin la manie de la rime riche, que ses vers, comme ceux de Victor Hugo, semblent le plus souvent accrochés au vers précédent par l'artifice du bout rimé. Les calembours de Marot sont célèbres. Il inaugure le règne de la versification à propos de tout et à propos de rien. Chronique rimée de sa vie et de son temps, inutile à lire dans sa totalité et n'ayant d'autre intérêt qu'un intérêt historique et documentaire, son œuvre contient néanmoins quelques morceaux parfaits, écrits dans une langue en avance de deux siècles et qui semble déjà fixée[1]. Quarante ans avant Ronsard et soixante ans avant Malherbe, non seulement Marot peut passer pour un contemporain de Malherbe, mais même pour un contemporain de Boileau. Son épître au roi *Pour délivrer le prisonnier*, celle sur le *Papillon* et celle *Pour succéder à son père* auraient pu être écrites sous Louis XIV :

Trois grands pendards vinrent à l'étourdie
En ce palais me dire en désarroi :
Nous vous faisons prisonnier par le roi.
Incontinent qui fut bien étonné ?
Ce fut Marot, plus que s'il eût tonné.

L'épître *Pour avoir été dérobé*, citée partout, et celle à Lyon Jamet (fable du *Lion et du rat*) sont du pur La Fontaine.

1. Voir notamment les trente derniers vers du *Temple de Cupido* (*Opuscules*).

J'avais un jour un valet de Gascogne,
Gourmand, ivrogne et assuré menteur,
Pipeur, larron, jureur, blasphémateur,
Sentant la hart de cent pas à la ronde,
Au demeurant, le meilleur fils du monde.

C'est cette précocité, cette maturité de forme qui faisaient dire à La Bruyère : « Entre Marot et nous il n'y a guère que la différence de quelques mots. » — « C'est encore vrai maintenant, » ajoute Nisard. — « C'est encore vrai en 1913, » pouvons-nous ajouter nous-mêmes. Et, en effet, il n'y a pas uniquement dans Marot son admirateur assidu, Jean-Baptiste Rousseau; mais il y a aussi le Voltaire des *Épîtres* et des *Contes* en vers. Marot eût pu signer toute la poésie classique qui s'est faite jusqu'au XXe siècle. Voilà le côté curieux de son génie et ce qui le classe absolument à part. Songez que quarante ans après cet homme, qui écrit comme Voltaire, voici Ronsard et Du Bartas, qui vont parler une langue de recul et de chaos. Comment expliquer cette régression? C'est que la poésie de Marot est exclusivement cursive, narrative, poésie *d'idée* et de *versification*, de *bavardage* et *d'esprit*, qui se contente de la langue courante, tandis qu'avec Ronsard, c'est l'imagination qui entre en scène, c'est l'art qui veut renouveler le style et créer une langue neuve, audacieuse, torrentielle, imitatrice, savante...

Marot a une autre supériorité : il est le premier à avoir introduit en poésie le sentiment vrai et profond de la nature. Toutes ses *Églogues* sont à lire, et particulièrement l'*Églogue au Roi*, de 1539. Ceci est une nouveauté qui mérite qu'on s'y arrête. Ses *Églogues* ont un ton et une simplicité réellement antiques. Personne, pas même Chénier, n'a mis plus de couleur littéraire dans ce genre de poésie, et Boileau a fait preuve d'impardonnable légèreté en affectant de ne voir dans Marot que du *badinage*.

A part ce mérite, qui lui est propre, Marot n'a pas inventé une seule forme de poésie qui ne soit dans Villon, dont il a publié et loué les œuvres. Il a de Villon le tour, l'esprit, la netteté, le vers plein, naturel, droit, léger, le goût, le tact, la mesure, le métier, rondeaux, ballades, etc. Il ne diffère que par la langue, qui, chez Villon, est encore en pleine formation, archaïque de tournures, avec ses inversions et ses ellipses, sans compter tous les vieux mots. Mûrissez cette langue de métier, mettez-la au point, vous avez Marot, je dis Marot, non pour le fond, bien entendu, car Villon est grand poète et Marot n'a aucune profondeur.

Les *Églogues*, quelques *Épîtres*, notamment l'*Épître au Roi* (XXVI), l'Épître XXVIII, quelques autres pièces courtes et les *Épigrammes, rondeaux et ballades*, composent à peu près tout le bagage sérieux de Marot. En dehors de cela, c'est un discoureur encombrant, monotone, sans images, sans force descriptive, un rabâcheur qui écrit des épîtres en vers comme on écrit des lettres en prose, ennuyeux, même quand il est mordant, comme dans sa célèbre satire *L'Enfer,* ou quand il étale son artificielle dévotion, comme dans ses traductions des psaumes, qui eurent tant de succès chez les Huguenots, à la ville, à la cour et dans les campagnes.

Le plus fameux disciple de Marot fut Mellin de Saint-Gelais, poète fécond et facile, qui a fait du Marot plus précieux et plus insupportable.

Marot reste le type du rimeur, et sa poésie est déjà un genre.

L' « HEPTAMÉRON »

L'*Heptaméron* de la Reine de Navarre est digne de figurer avec honneur dans l'histoire de la prose française (1545-1559). Ces contes, imités de Boccace, supérieurs aux *Cent Nouvelles nouvelles* et autres ouvrages semblables, généralement grossiers et grotesques, n'ont

d'immoral que le sujet ; la narration est toujours naïve et convenable et notamment pleine de saveur dans les réflexions échangées par les conteurs après chaque histoire. La psychologie qui se dégage de ce marivaudage est une chose tout à fait remarquable pour l'époque. Moines et curés sont le plus souvent les héros de ces scandaleux récits, qui n'ont, quoi qu'on en ait dit, aucune espèce de tendances protestantes, mais qui continuent plutôt la tradition des anciens auteurs satiriques du moyen âge. D'ailleurs, malgré leur variété, ces histoires se ressemblent toutes.

Il y en a 72. Sur ces 72, sept sont très risquées (les Nouvelles 44, 49, 3, 4, 25, 26, 7); il y en a quatre très grivoises (5, 8, 27 et 48); cinq dont le sujet est indécent (14, 18, 16, 71, 72) ; une plus qu'inconvenante (45); une franchement grossière (11) ; une scatologique (52) ; et deux enfin qui sont des histoires d'inceste cru (30 et 33).

Sur 72 histoires, il en reste donc 42 à peu près convenables et simplement sentimentales ou galantes, malgré leur titre souvent scabreux.

Gris, monotone, sans aucune originalité, le style de l'*Heptaméron* n'a qu'un mérite, mais un mérite surprenant : il est inexplicablement jeune et c'est une langue déjà classique, presque la langue des XVIIe et XVIIIe siècles. Nous pouvons, même aujourd'hui au XXe siècle, lire l'*Heptaméron* sans qu'une tournure ou un mot nous arrête. Une pareille avance est inconcevable. Songez que ces Nouvelles ont été écrites de 1545 à 1559 et publiées en 1559. Or, en 1545, il n'existe en prose, comme œuvre importante, que le *Gargantua* de Rabelais (1532), chef-d'œuvre de style, mais dont la langue est en retard d'un siècle sur l'*Heptaméron*, l'*Institution Chrétienne* de Calvin (1541), prose théologique et compliquée, et la *Deffense et illustration* de Du Bellay, également archaïque. Il y a bien les traductions d'Amyot (1559), style enchevêtré et diffus auprès de l'*Heptaméron ;* et

les traductions de Saliat, prose merveilleuse, mais encore surannée (1556). L'*Heptaméron* a été écrit 48 ans *avant* la *Satire Ménippée* et le *Traité de l'Éloquence* de Du Vair (qui sont de 1594), *trente-cinq ans avant Montaigne* et près d'un siècle avant Guez de Balzac (*Le Prince :* 1631). Lisez-en une page au hasard, c'est une surprise.

Ce n'est donc ni dans Pascal, ni dans Balzac, ni dans Du Vair, ni même dans la *Satire Ménippée* que nous trouvons pour la première fois la langue et le style français définitivement fixés : c'est dans l'*Heptaméron ;* et l'on ne peut vraiment comprendre l'écart ou plutôt le retard, la régression subite du style de Montaigne, qui écrivait seulement trente-cinq ans après la Reine de Navarre. L'isolement réciproque des provinces et leur éloignement de Paris peuvent seuls expliquer ces grandes différences dans les couches de formation de la prose française.

RABELAIS

Avec Rabelais le style progresse, mais la langue semble subir un recul.

L'immortel rieur, qui s'est fait une renommée en racontant l'histoire des géants Pantagruel et Gargantua (1533-1552), est lui-même une sorte d'écrivain exceptionnel et gigantesque, et son imagination se mesure à la taille de ses héros. Il voit énorme, et tout en lui est énorme. Il n'a pas seulement réagi contre le mysticisme du moyen âge et incarné les émancipations les plus effrénées de la Renaissance ; il représente aussi nos dévergondages de pensée, notre amour dépravé du rire, nos instincts de gourmandise, d'animalité, d'indépendance, de folie et de bon sens[1].

1. Voltaire appelle Rabelais le « premier des bouffons ». « Il n'y a, dit-il, que quelques personnes d'un goût bizarre, qui se piquent d'en-

Il n'y a pas d'œuvre plus inexplicable que celle de Rabelais. Depuis La Bruyère, les trois quarts de ceux qui la lisent n'arrivent pas à la comprendre. Ayant déclaré dans ses Prologues que son livre *cachait* des choses plus sérieuses que « des mocqueries et des folastreries », on est allé jusqu'à prendre Rabelais pour un annonciateur de la Révolution française ! La vérité, c'est que Rabelais n'a jamais rien dissimulé du tout. Son ordure est franche. Qu'il ait fait le fou pour échapper au bûcher, ce n'est pas cela non plus. Rabelais a très adroitement ménagé le pouvoir, quand il le fallait. Je crois tout simplement qu'il a écrit des contes amusants et que, selon l'usage, il les a lardés de satires...

Et d'abord faut-il lire Rabelais? Est-il immoral?... Rabelais est sale, répugnant, scatologique, mais on ne peut pas dire qu'il soit immoral. Il faut le lire malgré ses ordures, à cause de son style et de son art, et parce qu'il est un des plus grands écrivains de la France. Sa lecture est une surprise et une initiation. On aurait tort surtout de se laisser rebuter par le caractère un peu caduc de sa langue, qui, sauf quelques mots, n'est pas si vieille qu'elle en a l'air. Rabelais doit être lu lentement, quelques chapitres par jour. C'est la meilleure façon de l'achever sans fatigue. Ne pensez pas découvrir du premier coup le fond de son livre. Sa philosophie et sa profondeur ne se révèlent qu'à la longue, parce que tout cela est mêlé à la caricature, à l'obscénité, au lyrisme exorbitant de l'imagination la plus dévergondée qui ait jamais paru. Il y a deux choses dans

tendre son livre, plein d'ordures et d'ennui » (*Lettres Philosophiques*, XXIII). Victor Hugo l'appelle l' « Eschyle de la mangeaille » (*William Shakespeare*, p. 99). Lamartine voit en lui le « Léviathan de la crapule... le pourceau se délectant dans sa bauge. » Cf. aussi un curieux jugement de Flaubert (*Par les Champs et par les Grèves*). Montaigne rangeait Rabelais parmi les auteurs simplement plaisants. Lenient qualifie son œuvre : « l'apocalypse de la pensée ». Ordure et scatologie à part, il n'y a qu'un livre qui rappelle de loin la prose de Rabelais, c'est le *William Shakespeare* de Victor Hugo.

Rabelais, dont l'opposition est déconcertante : la grossièreté et la délicatesse, toutes deux poussées au plus haut point. La Bruyère a tort de dire que « la où il est mauvais, il est le charme de la canaille ». Non, la canaille n'a jamais lu Rabelais. Mais qu'est-ce donc que Rabelais? et comment faut-il le juger?

Rabelais est un écrivain et il n'est que cela. Il est écrivain éperdûment, frénétiquement. C'est par le style seul qu'il dépasse les satires du moyen âge, où l'on attaquait aussi violemment l'Université, le pape et les moines[1]. Ce qu'il faut aimer dans son œuvre, c'est l'écrivain qui eut jusqu'au paroxysme tous les dons les plus suréminents du poète et du prosateur. Sa joie d'écrire se déchaîne avec une fécondité, une gauloiserie et un délire dont il n'y a pas deux exemples dans notre littérature. Rabelais vous donne un spectacle unique; le spectacle du style à l'état d'explosion, d'éruption. Il a dix mots pour un substantif; il entasse les verbes et les épithètes; il se moque du goût, du bon sens et du lecteur, dans des enfilades de syllabes, interminables énumérations, pages entières de synonymes, liste de 114 jeux, descriptions techniques où il s'amuse à épuiser tous les noms, à faire des calembours puérils, à forger même des mots qui n'ont pas de sens[2]. Pléonasmes, idiomes de province, locutions provençales, grec, latin, patois, tous les jargons se mêlent et se fondent dans ce creuset qui s'approprie également toutes les assimilations et tous les plagiats. Ce Silène de la prose, toujours ivre de phrases comme dans un champ de vignes, est un esprit littéraire de premier ordre, qui écrit une lan-

1. Entre autres, le *Roman de Renart*, les poèmes de Rutebeuf, la deuxième partie du *Roman de la Rose*, de Jean de Meung, ce prédécesseur direct de Rabelais, pour l'érudition, la hardiesse et la verve.

2. Les plus curieux exemples des procédés de Rabelais, énumération de substantifs, répétition, entassement des verbes, etc., se trouvent dans le prologue du IIIe livre de *Pantagruel*. Voir aussi ce livre III, ch. XXXVIII, comme enfilade de mots catalogués; et, pour l'orgie verbale, *Pantagruel*, liv. III, ch. IV.

gue d'un réalisme effroyable, un style vivant, *parlé*, narratif, cursif, fiévreux, que rien n'arrête, où les longues phrases sont rares, style gaspilleur d'images et de métaphores, bien que rarement descriptif. Un homme est essoufflé « comme un baudet trop sanglé » ; un autre n'a pas plus de bon sens « qu'un crapaud de plumes » ; frère Jean « regarde de côté, comme un chien qui emporte un plumail » ; pour dire : c'est à votre tour : « Notre féal, de main en main vous est la coupe baillée. C'est à vous de répondre » ; Panurge est perplexe « comme une souris empegée » ; et encore : « Frappez dessus comme sur seigle vert » ; « Nous humions l'air comme huîtres en escailles » ; « On tirerait plutôt un pet d'un âne mort qu'une raison » ; « Mon estomac aboie de male faim comme un chien... etc.... ». Et c'est *tout le temps ainsi*. Rabelais pétrit son style de métaphores et d'images, forêt vierge, sorte d'humus littéraire où poussent toutes les plantes et toutes les fleurs, même les pestilentielles et les vénéneuses [1].

De Brunetière à Nisard, on a complaisamment analysé les idées de Rabelais et de Montaigne, mais on songe rarement à nous apprendre en quoi diffère leur style. Un abîme les sépare. Rabelais écrit trotte-menu, raconte, hache, entasse, répète : c'est le style parlé. Constructeur et phraseur toujours mesuré, malgré ses écarts de familiarité et d'exubérance, Montaigne fait de la rhétorique naturelle avec bonhomie et manie l'antithèse en maître : c'est le style écrit. Rabelais est surtout un style de dialogue et de récit ; Montaigne est proprement un style de pensée et de discussion. Rabelais a cependant des pages qui sont déjà du pur Montaigne [2] et

1. Voir la *Tempête*, de Pantagruel. Liv. IV, chap. XVIII, XIX et XX. — Cf. Lanson, *Hist. de la Litt.*, p. 144.

2. Voir, entre autres, la page du Prologue du IIIe livre de *Pantagruel*, 13e paragr., qui est une vraie page de Montaigne : « Me soubvient toutefois avoir lu que Ptolémée, etc... »

qui prouvent que l'auteur des *Essais* avait bien lu l'auteur de *Pantagruel*, jusqu'à lui prendre quelques-unes de ses expressions les plus familières[1].

« On aimerait à savoir, dit Brunetière, ce que la langue et le style de Rabelais ont de plus personnel. » La personnalité de Rabelais ! mais elle n'est pas ici plutôt que là ! Elle est partout, elle éclate à chaque page, à chaque ligne. Même en pleine ordure, ce divagateur monstrueux incarne encore l'extrême saveur, le dernier mot de la naïveté exquise. Le moins qu'on puisse dire, c'est qu'il surpasse partout La Fontaine et Molière, qui puiseront d'ailleurs largement chez lui. Relisez la rencontre du Limousin et de Panurge, le siège du château de Vède, le délicieux chapitre XXXVI du livre Ier de *Pantagruel*, les pèlerins en salade, les réponses à la consultation de Panurge et surtout celles de Trouillogan (ch. XXV, liv. III, *Pantagruel*). Le caractère, la manière, la personnalité de Rabelais sont tout entières dans le dialogue, le trait, le tour, le mot, l'esprit, la riposte, la grâce... « Comment ! dit Ponocrates, vous jurez, frère Jean ? — Ce n'est, dit le moine, que pour orner mon langage. Ce sont couleurs de rhétorique cicéronienne. » On tire des coups de canon sur le géant Gargantua, on le crible de boulets. « Qu'est cela ? dit Gargantua. Nous jetez-vous ici des grains de raisin ? La vendange vous coustera cher. » Les soldats, curés, confesseurs et médecins attrapaient la peste, et les soldats, ces « diables pilleurs et meurtriers oncques ne prirent mal. D'où vient cela, messieurs ? Pensez-y, je vous prie ». — « Je ne dors jamais bien à mon aise, sinon quand je suis au sermon ou que je prie Dieu. — Je suis toujours à votre commandement, dit Rondibilis. — En payant, dit Panurge. — Cela s'entend, répondit Rondibilis. » En plein

1. « Y vacquent, s'ils veulent... Ce n'est ici leur gibier. » Liv. III, chap. Ier, *Pant.*, etc...

discours sérieux, Rabelais s'interrompt pour s'adresser aux lecteurs : « Sachez, beuveurs... Remarquez, goutteux fieffés... » Tout est surprise et enchantement dans les tournures de ce style, jusqu'à ses procédés favoris d'inversion sous toutes les formes : « Vous, dist Epistemon, ne dictes l'Évangile. » — « Je, dist Epistemon, écrirai tant qu'on voudra. » — « Voyant Pantagruel que Loup-Garou approchait, adonc se leva Thomaste. » — « Ils, toutefois, en un jour mangent les évêsques... » — « Difficile chose estre bons et sereins, estant le corps en inanition... Souvenir assez vous peut comment Gargantua... », etc... Mais il faudrait tout citer.

On touche à chaque page le fond même de l'esprit français, l'essence de notre race et de notre langue dans toute la profondeur de leur finesse la plus intraduisible. C'est vraiment le premier style français enfin formé et pris au saut du génie, mélange de candeur, de naïveté et de raillerie jusque dans la charge qui n'a plus de sens, comme ce personnage qui met des lunettes sur les oreilles pour mieux entendre, ou cet autre qui dit : « Page, mon mignon, va jurer pour moi un petit moment... », etc.

Le deuxième livre de *Pantagruel* est en grande partie scatologique ou obscène. Il contient des histoires qui ne riment à rien (géants, massacres, mœurs de Panurge) ou des histoires ignobles (la haulte dame et les chiens), ou inutiles et sans intérêt (la décapitation d'Epistemon) ; passe encore pour le catalogue de la bibliothèque Saint-Victor, jolie charge contre l'érudition. — Dans le troisième livre, après les paradoxes et les énormités (« presteurs et debteurs », etc.), les longs chapitres de la consultation matrimoniale de Panurge, que l'on cite partout, représentent très exactement le ton, la drôlerie et la manière essentielle de Rabelais. Malheureusement on tombe à chaque instant sur des pages ignobles, malgré de précieux passages (sur les songes, contre les savants, les poètes et les théologiens,

l'histoire de Raminagrobis, Rondibilis, le médecin et Trouillogan, le *Mariage forcé*, de Molière, le juge Brid'oye et les dés), qui sont des inspirations merveilleuses. — Le livre IV est plus éparpillé et aussi mêlé d'ordures. C'est là que vous trouverez les moutons de Panurge, Chicanous, la tempête, si curieuse de verve et d'interjections, l'énigmatique Caresme Prenant, puis encore de grossiers chapitres et les Andouilles, où à travers la fraude et l'interpolation, on a cru voir l'antipathie de Catherine et de Henri II et la lutte entre la France et l'Angleterre. Il y a aussi l'île des Papimanes, la charge contre les Décrétales, et, au chapitre LVII, l'éloge et l'apologie du ventre, d'une truculence célèbre, apothéose de la mangeaille et de la « tripe ». Quant au Ve livre, son authenticité reste douteuse ; il y manque le meilleur de Rabelais ; l'acidité du fruit n'y est plus. Cependant, malgré d'ennuyeux chapitres (Les Papagauts, etc.), le pastiche est réussi...

Outre l'agrément littéraire, vous retirerez de la lecture de Rabelais un grand profit philosophique et moral, car il a de belles pages dont on formerait un intéressant volume : tout se qui se rapporte à l'éducation, Pyrrhus et Cinéas (*Gargantua*, p. 67, édit. Garnier), la célèbre lettre de Gargantua à son fils, d'une élévation sublime ; ce que Grandgousier dit aux pèlerins contre la superstition (p. 86) ; les attaques contre les pédants, la scolastique et l'éducation tortionnaire, où Rabelais reprend les arguments d'Érasme[1] ; les conseils de Gargantua sur le consentement des parents au mariage de leurs enfants (*Pantagruel*, III, ch. XLVIII). Tout cela est d'une beauté impérissable. On se demande comment de telles perles peuvent se rencontrer sur un tel fumier. Ce sont les magnificences de Rabelais. Il faut les connaître, car c'est cela qu'il signale sans doute

1. Cité par Pierre-Gauthiez, *Études sur le* XVIe *siècle en France* (1893), p. 113.

dans ses préfaces, quand il invite à rompre l'os pour prendre la moelle.

A part cela, c'est-à-dire à part tout ce qu'il a d'exceptionnel et de délicat, la marque générale de Rabelais, ce qui caractérise son talent, c'est la cocasserie folle, la bouffonnerie gigantesque, un ton d'immense pasquinade, fond général de l'inspiration et de l'expression. Même quand il dit des choses sérieuses, lorsqu'il raille, par exemple, dans *Pantagruel,* les procès de l'époque sous les noms inconvenants de deux seigneurs ridicules, l'ivresse du style l'emporte, il se grise de drôlerie, d'incohérence, d'éclats de rire. Glorification de la mangeaille et de la vie, son livre est une épilepsie d'imagination ordurière, sans arrêt et sans idéal. Point de tendresse ; nulle trace de religion ni d'amour. Il ne parle sérieusement de la femme qu'une fois, pour proposer ironiquement la femme forte de l'Écriture. Observation, honnêteté, droiture, bon sens, sont noyés dans uue frénésie verbale torrentielle, géniale et baroque. L'œuvre est sans suite, sans proportion, absurde ; et cependant (et c'est là ce qui est extraordinaire) elle est prodigieusement vivante, par le dialogue, les détails, les scènes, les personnages, — personnages impossibles et fantastiques et qui sont néanmoins des êtres et des types humains, ayant leur caractère et leur personnalité, Panurge, Gargantua, Dindonnaut, Brid'oye, Jean des Entommeures...

Après cela, il est bien inutile de perdre son temps à vouloir découvrir dans Rabelais tout ce qu'on y a cherché et tout ce que peut contenir, en effet, d'inspirations énigmatiques ou disparates une telle orgie de lyrisme, de fantaisie, d'imagination et de caricature (Panurge serait la nature humaine, Gargantua l'honnêteté, etc...).

Pour celui qui fait profession d'écrire, la lecture de Rabelais est une source d'inspiration et de rajeunissement littéraires. Pour le simple dilettante, c'est encore une joie, parce que, malgré sa boue, ce livre est im-

mortel comme œuvre d'art et de style. Avec Calvin, quoique dans un tout autre genre, Rabelais est le père de notre littérature et de notre langue françaises[1].

1. Nous laissons de côté le cinquième livre de Rabelais. Depuis l'édition Marty-Laveaux (1881), la question n'a pas fait un pas. Le Ve livre n'est pas de Rabelais, sauf peut-être quelques fragments (Cf. Abel Lefranc et Paul Plan). M. Paul Plan prépare la publication d'un ouvrage de notes et de recherches qui confirmeront la thèse de la non-authenticité.

Parmi les imitateurs de Rabelais, le plus célèbre est Béroalde de Verville, auteur du *Moyen de Parvenir*, suite de contes et de dialogues satiriques, d'une grossièreté et d'une obscénité révoltantes, et où il n'y a pas trace d'une observation ou d'une philosophie quelconques.

CHAPITRE II

LES ORIGINES CLASSIQUES

(Suite).

L'esthétique et l'originalité de Ronsard. — Sa tentative poétique. — Ronsard virtuose. — Pourquoi Ronsard a échoué. — Du Bellay et la Pléiade. — Le talent de Desportes et Bertaut. — Le rôle d'Agrippa d'Aubigné.

RONSARD

Par la fécondité, l'imagination et la facture, Ronsard est certainement le plus grand poète du XVIe siècle. On est cependant toujours un peu déçu en le lisant, parce qu'on ne découvre pas tout de suite l'ensemble des beautés qui ont fait sa réputation. Il vous choque, il manque de goût, sa langue est disparate, il a très peu de pièces d'une parfaite unité. Ses fortes images, ses jolies sensations, ses plus beaux vers sont inégalement dispersés dans ses poèmes, et il faut à peu près renoncer à lire ses Œuvres complètes, dont l'édition originale, publiée en 1567, forme quatre volumes in-4°. Un bon choix suffit (Elles furent écrites de 1550 à 1574).

La poésie de Ronsard est une mine en exploitation dont les filons roulent des perles et du sable. Chapelain disait de lui : « Ce n'est qu'un maçon de poésie ; il n'en fut jamais l'architecte. » Ronsard, en effet, n'a laissé

que les matériaux d'un immense monument en construction.

L'imitation effrénée des anciens, le parti pris d'allégorie mythologique donnent à ses meilleurs poèmes quelque chose de systématique et d'artificiel. Avec les disciples de Marot, Mellin de Saint-Gelais, Marguerite de Valois, Bonaventure des Périers, Leblond, Sagon, Fontaine, François Habert et d'autres plus inconnus encore, la poésie s'épuisait dans les jeux du concettisme et du pétrarquisme. En fondant la *Pléiade,* Ronsard fit une révolution aussi considérable que, deux siècles plus tard, Lamartine et Victor Hugo, à l'époque du Romantisme.

On sait que sous le titre : *Deffense et illustration de la langue française,* Joachim Du Bellay publia, en 1550, le manifeste de la nouvelle école. Le programme était vaste, s'il tient en peu de mots : improviser toute une littérature ; réhabiliter, refondre, recréer la langue française ; inventer des chefs-d'œuvre, comédies, tragédies, odes, poème épique, tel était le but. Pour le réaliser, il suffisait d'imiter à outrance les Romains et les Grecs. En d'autres termes : mépris de la littérature nationale du moyen âge et idolâtrie pour l'antiquité ; scission complète entre le vieil esprit des XIIIe et XIVe siècles et invasion des littératures antiques. Ronsard fut le chef, le pontife, l'Homère de la nouvelle école, dont les principaux membres étaient Jodelle, Baïf, Remy Belleau, Ponthus de Thiard, Jean Daurat, Tahureau, Magny, Jamain, Étienne Pasquier, etc.

Le renouvellement, le rajeunissement de la langue fut donc le plus grand souci de Ronsard et un des côtés les plus importants de sa tentative. Il ne s'est pas contenté d'introduire tous les mots dans la poésie, depuis les plus nobles jusqu'aux plus populaires ; il se vante (*Discours contre fortune*) « d'avoir fait des mots nouveaux et restauré les vieux ». On lui reproche ses néologismes, sa syntaxe, ses tours forcés, son abus du grec et

du latin, défauts qui frappent bien davantage dans Du Bartas. Ronsard a, d'ailleurs, remis les choses au point par les sages conseils qu'il donne dans sa préface de *La Franciade,* sur l'emploi de la pure langue française.

Ronsard a passé pour le créateur et le roi de l'ode, et il y est remarquable, en effet, de verve et d'inspiration, comme dans l'*Éloge de la Rose* (fin du livre IV des *Odes*), et dans l'*Ode à Mgr d'Angoulême,* qui est d'un grand poète. Mais, en général, il faut le dire, Ronsard n'a que l'allure de l'ode ; il est rare qu'il en ait le ton, ou, s'il l'atteint, il ne s'y soutient pas.

Ce n'est pas lorsqu'il imite Homère et les anciens que Ronsard a le plus de saveur et de talent, mais quand il consent, au contraire, à n'être plus ni Grec ni Latin, pour rester lui-même et chanter ses propres sentiments, comme dans les *Amours,* les *Sonnets pour Hélène,* quelques sonnets à *Cassandre* et surtout les *Sonnets à Marie.* Vous trouverez là des morceaux que n'eût pas désavoués Chénier, parmi lesquels les *Chansons* et les *Églogues,* où, malgré l'imitation surannée, il y a de vifs élans et un grand sentiment sincère. C'est là seulement qu'on peut admirer la grâce, la fraîcheur, le son d'âme d'un vrai poète. Ronsard a surtout du talent dans ses poésies personnelles, et non dans sa manie d'imitation chimérique, qui a toujours défiguré son inspiration. Ceci est important à retenir.

Vous constaterez encore que, lorsque Ronsard est vraiment poète, il l'est par l'image. Rompant avec le discours rimé et la versification narrative de Marot, il écrit par métaphore continue, vision, couleur, sensation, comparaison. C'est une imagination en perpétuel état d'effervescence. Il a même des odes toutes bouillonnantes d'*images,* bien qu'elles le laissent encore très loin de Pindare et d'Homère, qu'il croyait égaler. Artificiel dans l'ode héroïque, inférieur dans son poème épique *La Franciade,* c'est encore la Nature qui a le mieux inspiré Ronsard. Sans doute, il la chante un peu

trop comme une maîtresse, et il n'a pas de très grandes sensations de paysages et de forêts ; mais il en a bien exprimé le charme, le côté joli, le *bouquet;* il aime passionnément les jardins, les plaines, les vallons et les prés.

Le sentiment de la Nature est la marque de Ronsard. Ses *Pastorales* n'ont aucune espèce de rapport avec Théocrite ; mais c'est pourtant là que son exécution a le plus de relief (entre autres son *Élégie contre les Bûcherons*) et c'est dans ce genre qu'il trouve les belles images dont on pourrait faire tout un recueil. Il note : le pèlerin qui « se délasse à l'ombre » ; les « beaux lys fleurissants » ; les « bois dont l'ombrage au loin lentement se remue » ; les arbres qui perdent « chaque hiver leurs cheveux mouvants » ; « les chênes ombrageux que, sans art, la Nature par de hautes forêts nourrit à l'aventure » ; le « gazouillis enroué des ruisseaux » ; le zéphir « qu'on entend entre les pins » ; la lune « ornement et honneur du silence » ; « le bélier, colonel de sa laineuse troupe, le ruisseau qui murmurant s'enfuit, le mugissement de l'orage marin, les noires forêts épaisses de ramées », et les « antres moussus à demi-front ouverts » et « du froid hiver la poignante gelée ». Il dort « au bord de l'eau qui court parmi les prés ». Il a vu « d'épis crêtés ondoyer les champs verts et comme au vent s'évanouit la nue », etc., etc.

Mais Ronsard n'est pas uniquement poète d'image et d'intarissable verve ; c'est un grand artiste de forme et de métier, qui a recréé, rajeuni et varié tous les rythmes. Sa dextérité éclate dans le *Folastrissime voyage d'Arcueil,* ses *Sonnets,* l'*Élection de son sépulcre* et, en général, dans les petits vers, les petites strophes, *Chansons, Marie,* etc... Lisez l'exquise *Chanson à son page.* Villon n'eût pas mieux dit. Ses odes mêmes révèlent un métier surprenant, *Cassandre,* notamment, et les *Mignonneries* et *Folastreries* (*Odes,* liv. II), petits poèmes d'une infinie délicatesse, ou plutôt d'une délicatesse admirablement finie. Ronsard a publié, d'ailleurs,

un *Art poétique* plein d'excellents conseils, entre autres sur l'emploi des épithètes. Il faut le lire, si l'on veut bien connaître ses idées.

Il sait aussi, quand il le veut, élever la voix et prendre un ton d'une énergie étonnante et qui touche à la magnificence dans ses *Discours*. La versification y est pleine, retentissante, d'une force et d'une netteté vraiment classiques, comme dans le début de l'*Institution pour l'adolescence du roi très chrétien*, ou dans la belle *Épître à Catherine (Bocage Royal)* :

Quand verrons-nous quelque tournoi nouveau?
Quand verrons-nous, par tout Fontainebleau,
De chambre en chambre aller les mascarades?
Quand verrons-nous au matin les aubades
De divers luths, mariés à la voix,
Et les cornets, les fifres, les hautbois, etc...

Et, plus loin, quand il décrit la paix du royaume :

Morts sont ces mots : papaux et huguenots ;
Le prêtre vit en tranquille repos ;
Le vieil soldat se tient à son mesnage ;
L'artisan chante en faisant son ouvrage ;
Les marchés sont fréquentés des marchands ;
Les laboureurs sans peur sèment les champs ;
Le pasteur saute auprès d'une fontaine ;
Le marinier par la mer se promène...

A chaque instant Ronsard rencontre la forme parfaite. *Mignonne, allons voir si la rose... Le temps s'en va, le temps s'en va, Madame...*, etc., sont des pièces qu'il faut toujours relire, ou encore les vers de ce genre :

La vigne lentement, de ses tendres rameaux,
Grimpe, s'insinuant au faîte des ormeaux,
Et se plie à l'entour de l'étrangère écorce,
Par amour seulement et non pas par la force,
Puis, mariés ensemble et les deux n'étant qu'un,
Font à l'herbe voisine un ombrage commun.

(*Bocage Royal.* — A Henri III.)

Et ce passage, d'une si jolie couleur, qui annonce déjà Chénier :

L'air plus serein des peuples étrangers,
Et le doux vent, parfumé d'orangers,
De leur douceur vous ont ils point ravie ?
Du Languedoc les pâles oliviers
Sont-ils plus beaux que nos arbres fruitiers ?
(*Bocage Royal.* — A Elle-même.)

Ces strophes de facture parfaite sont, il faut l'avouer, assez intermittentes dans Ronsard ; le pur filon se mêle sans cesse au gravier, et rien ne serait monotone comme la lecture de ses œuvres complètes. C'est, en somme, par la fécondité, l'imagination, la facilité torrentielle qu'il est grand poète. Captif d'une imitation étroite, ligotté par la mythologie pédante, il a mis dans son œuvre *son talent bien plus que son âme,* et son vrai caractère est la virtuosité bien plus que la sincérité. Amoureux de l'amour, artificiellement sensuel et passionné, il mêle ses émotions au sentiment de la nature et il se grise le cœur avec son cerveau. Il faut aller jusqu'à Victor Hugo pour retrouver un tel ruissellement de formes, de couleurs, de sensibilité littéraires.

La réputation de Ronsard fut énorme. De 1550 à 1561, il passa pour le plus grand poète de l'Europe. La mort éteignit sa renommée. Malherbe le détrôna, Boileau le méconnut. Ronsard n'est sorti de ce long oubli, pour reprendre son rang parmi les grands poètes, que depuis le Romantisme et la publication du livre de Sainte-Beuve, *Tableau de la Poésie française au* XVIe *siècle.*

La révolution tentée par Ronsard et la Pléiade échoua, parce que Ronsard et ses amis eurent le tort de croire qu'on pouvait créer à volonté une langue et un style, et surtout qu'on pouvait exécuter des chefs-d'œuvre sur commande. Ils ne s'aperçurent pas que la langue française était encore trop mouvante et trop indécise pour en faire un instrument poétique durable. Ni la langue,

ni la poésie, ni le style n'étaient encore en état de supporter la *retrempe* et la *fusion* qu'on voulait leur imposer, non par des qualités de discipline, mais par des qualités d'imagination et de verve. Du Bellay le reconnaît à peu près dans son manifeste, et Montaigne et Du Vair le déploreront plus tard.

Mais si l'imagination n'était pas encore capable de produire des chefs-d'œuvre, la raison allait être bientôt mûre pour maîtriser la langue et permettre à Malherbe de fixer la poésie et d'inaugurer la littérature classique. Les membres de la Pléiade furent, malgré tout, des artistes de forme et d'exécution, qui provoquèrent un bel élan de production poétique. Ils se trompèrent, parce que leur imitation des anciens ne fut qu'une imitation *extérieure,* au lieu d'être une imitation de *fond ;* et ce sera précisément le rôle des classiques du XVIIe siècle de demander aux Anciens la seule chose importante et durable, cette imitation de *vérité humaine* que La Fontaine, Racine, Molière et Boileau ont appelée « la Nature ».

DU BELLAY

Le meilleur disciple de Ronsard est Du Bellay, l'auteur de *L'Olive,* des *Regrets* et des *Antiquités de Rome,* recueil de sonnets d'excellente facture, bien que peu variée et souvent molle et facile[1]. Avec ses trois sources habituelles d'inspiration, l'Amour, l'Antiquité et l'Imitation de Pétrarque, Du Bellay n'a pas atteint la virtuosité de Ronsard ; mais il a un sens de la Nature beaucoup plus profond et le ton d'intimité mélancolique, la douceur élégiaque, la tendresse réfléchie d'un poète idéaliste à la façon de Lamartine, qui chante avant tout les impressions et les émotions de sa propre sensibilité. Ses *Antiquités* contiennent de fortes images et

1. Pour juger la perfection de forme de Du Bellay, voir ses *Regrets,* p. 208 (Œuvres, édit. Charpentier).

de belles descriptions[1] ; et, de plus, il a créé la Satire en France avec son *Poète Courtisan*, qui est déjà du Régnier et qui annonce Boileau. *La Deffense et illustration de la langue française* est une œuvre précoce de critique générale et une revendication illustre, à une époque où les savants méprisaient notre langue et où l'on n'osait pas encore écrire en français.

Il suffit de lire, dans des *Extraits de morceaux choisis*, les autres poètes de la Pléiade : Olivier de Magny (1530-1561) qui a souvent la suavité de Du Bellay ; Tabureau, surnommé le « Parny du XVIe siècle » ; Baïf, auteur de pièces amoureuses et qui voulut inventer en français des comparatifs, des superlatifs et une prosodie nouvelle basée sur les brèves et les longues ; Remy Belleau (1528-1577), l'auteur de la chanson *Avril*, poète de *Bergeries*, artiste délicat, qu'on a comparé à Théophile Gautier ; Jodelle, le fondateur de l'art dramatique en France avec sa *Didon* et sa *Cléopâtre*[2] ; Jean Daurat, latiniste émérite, maître de Ronsard ; Ponthus de Thiard, un original épris d'astrologie ; Jean de la Taille, auteur de tragédies, La Péruse, Pasquier, Jamain, etc.

Pendant que la gloire de Ronsard illumine l'Europe, d'autres poètes gravitent de loin autour de la Pléiade et sont intéressants à lire, bien qu'ils relèvent plutôt de l'érudition littéraire. Gardons, parmi les meilleurs, les noms de Louise Labé, la belle cordière lyonnaise, dont les ardentes poésies d'amour ont une réputation de sincérité ; Du Bartas, qui fut à sa façon poète illustre, par sa largeur d'inspiration religieuse, sa ressource d'images et le ton vraiment épique de ses sujets, et qui balança la gloire de Ronsard, avec sa *Création du monde d'après la Bible* et ses deux grands poèmes : la *Première Se-*

1. *Regrets*, édit. Charpentier, p. 247.
2. La première tragédie française remonte à la *Sophonisbe* italienne du Trissin (1516), traduite par Mellin de Saint-Gelais ; mais *Cléopâtre* et *Didon* de Jodelle sont bien les deux premiers types authentiques de notre future tragédie classique.

maine et la *Seconde Semaine*. La première eut dix-sept éditions en trois ans, et fut traduite dans toutes les langues. Goethe tenait Du Bartas en singulière estime. Dans son *Tableau de la Poésie au* XVIe *siècle*, Sainte-Beuve cite l'appréciation élogieuse de l'auteur de *Faust*. Du Bartas, c'est Ronsard à l'état forcené. Inventeur de mots, de consonances, de métaphores ridicules, il manque de goût, cherche l'énormité et manie les vers comme des blocs. Mais c'est un puissant poète. Vauquelin de la Fresnaye, créateur lui aussi de diminutifs et de mots composés, publia de bonnes satires et un *Art poétique* curieux pour l'originalité et la variété des conseils. Nommons encore Passerat, fantaisiste d'humour souvent indignée ; Nicolas Rapin et Gilles Durant, qui ont fait des vers exquis (le *Moine Ligueur*, etc.), enfin Desportes et Bertaut qu'il faut mettre à part.

Desportes et Bertaut disciplinent enfin la poésie et renoncent au grec, au latin et à toutes les exagérations verbales de Ronsard. Quelques-unes de leurs pièces surpassent les meilleures inspirations du Maître, comme la célèbre élégie de Bertaut commençant par ces vers :

Les cieux inexorables
Me sont si rigoureux,
Que les plus misérables,
Se comparant à moi, se trouveraient heureux...

et qui finit par ceux-ci :

Félicité passée,
Qui ne peut revenir,
Tourment de ma pensée,
Que n'ai-je, en te perdant, perdu le souvenir !

Desportes et Bertaut ont épuré et raffermi la poésie de Ronsard, en lui donnant une perfection toujours égale. Ils sont la transition avec Malherbe. Et cependant ni eux, ni même Régnier ne parvinrent à fixer la langue poétique. Malherbe seul fit ce miracle.

Il faut pourtant bien reconnaître que les poètes contemporains ou successeurs de la Pléiade ont souvent eux-mêmes atteint la beauté et la plénitude de la forme ; ils ont seulement de la peine à s'y maintenir. On trouve chez eux des strophes irréprochables, dix ou trente vers superbes ; puis subitement l'inspiration dégénère en fertilité monotone. Tous sont ainsi, sauf Malherbe et Régnier.

Il est impossible, par exemple, de lire toute l'œuvre de Desportes, presque uniquement composée de poèmes ou sonnets imités de Pétrarque. Au milieu de *Cléonice*, on demande grâce. Prenez les *Élégies* et les *Diverses amours*, cela recommence : c'est toujours le même sujet et les mêmes pensées[1].

Et cependant à chaque instant on rencontre de très beaux vers :

Amour, roi des sanglots, prison cruelle et dure,
Meurtrier de tout repos, monstre de la nature,
Breuvage empoisonné, serpent couvert de fleurs,
Sophiste injurieux, artisan de malice,
Passagère fureur, exemple de tout vice,
Plaisir mêlé d'ennuis, de regrets et de pleurs...
(*Diane*, I. Contr'amour.)

Des vers raciniens :

Quoi que vous en pensiez je suis toujours semblable ;
Le temps qui change tout n'a point changé ma foi.
(*Diane*, II, LXII.)

Quel supplice infernal, quelle extrême souffrance
Peut approcher du mal dont je suis tourmenté ?
(*Diane*, II, LIII.)

1. Signalons, parmi les meilleures choses de Desportes, les complaintes de ses *Bergeries*, les chansons et les plaintes en petites strophes, la chanson du livre II de *Diane* (après le sonnet 17), qui vaut du Malherbe, enfin la versification narrative de *Rodomont* et l'imitation de *Roland Furieux*, qui sont dignes du XVIIe siècle. Dans *Diane* (Liv. II) la prière du sommeil est célèbre.

Puisque le ciel cruel, trop ferme en mes malheurs,
S'obstine à me poursuivre et n'a jamais de cesse,
Donnons à sa rigueur des sanglots et des pleurs;
Les pleurs et les sanglots sont fleurs de la tristesse.
(*Diane,* I. Complainte.)

Chargé du désespoir qui trouble ma pensée,
Entre mille douleurs dont mon âme est pressée
Par la rigueur d'amour, dans sa dure prison,
Un jour, ne pouvant plus supporter ses alarmes,
Ayant l'œil et le cœur gros d'ennuis et de larmes...
(*Diane,* I. Contr'amour.)

Voilà le ton annonciateur de Racine. Malheureusement, quand on a lu trois ou quatre pages de Desportes, on a lu toute son œuvre.

Un autre poète, à l'époque de la Pléiade, mérite une attention plus spéciale par l'âpreté de son caractère et son indépendance poétique : c'est Agrippa d'Aubigné. L'auteur du pamphlet huguenot *Les Tragiques* (1616) descend en droite ligne, pour la langue, de Ronsard et, pour la poésie, de Du Bartas, qu'il admirait sincèrement et qu'il imitait en écrivant lui aussi un poème en quinze chants sur la Création. *Les Tragiques* inaugurent une poésie apocalyptique, de désastre et de chaos, blocs en fusion, informes ou mal dégrossis, apostrophes et imprécations dont la violence va jusqu'à l'obscénité.

Insouciante des règles avec ses constructions rudimentaires, ses gaucheries et ses longueurs, cette poésie ne vient ni de la littérature ni du style : elle sort, comme une convulsion, du fond d'une âme en révolte. Agrippa a vu les massacres et les guerres civiles, et c'est l'indignation et la haine qui font l'éloquence de son œuvre. Il y a là des portraits et des descriptions que l'on n'oublie plus (portraits de Charles IX et de Henri III), des visions abominables (surtout dans *Misères*), des vers d'une plénitude souveraine (*Satire des princes*), des colères dantesques, d'une verve inimaginable, dans *Jugement.*

La pièce sur saint Charles Borromée retentit comme une clameur impitoyable. Pour retrouver une pareille langue, il faut aller jusqu'aux *Châtiments* de Victor Hugo. D'Aubigné est le « Victor Hugo du XVIe siècle ». Les *Châtiments* et les *Tragiques* ont souvent même style, même coupe, mêmes audaces, mêmes truculences d'images. Agrippa a lui aussi des mots composés : le *vice-Goliath*, le *remords-vautour*, etc., et l'on pressent Victor Hugo en lisant certaines strophes comme celles-ci :

Que l'éther soupire à ma vue,
Tire mes vapeurs en la nue ;
Le tison *fumant* de mon cœur,
Un pareil feu dans le ciel mette
Qui de jour cache son ardeur,
La nuit d'*effroyable* splendeur
Flamboie au ciel un grand comette.

(*Larmes.*)

C'est la pièce qui commence par ces vers :

J'ai couvert mes *plaintes funèbres*
Sous le *voile noir des ténèbres,*
La nuit a gardé mes ennuis...

Et qui finit par ceux-ci :

Je prendrai le drap mortuaire
Dans l'*obscurité du cercueil*
Les *noires ombres* pour mon deuil
Et pour *crêpe noir le suaire...*

On dirait un morceau des *Contemplations*.

Agrippa d'Aubigné est un grand poète fruste, le talent à l'état brut, du marbre mal équarri... Sa *Confession catholique du sieur de Sancy,* satire contre les Catholiques et leurs croyances, passe les bornes de la brutalité et du cynisme, et son *Baron de Fæneste* est joliment dialogué.

Agrippa d'Aubigné a aussi écrit une *Histoire universelle,* qui contient de beaux fragments, des harangues et des portraits de fort relief, des passages hauts de style et de ton (Description de la Saint-Barthélemy à Paris, liv. I, IV et en province ch. V). La préface de l'ouvrage est de premier ordre.

CHAPITRE III

L'ÉLABORATION CLASSIQUE

Calvin, sa théologie et sa doctrine. — Calvin créateur de la prose française. — Amyot prosateur et initiateur. — Plutarque, Amyot et Montaigne. — Les origines de Montaigne. — La prose de Sénèque et de Montaigne. — Les procédés et le fond des *Essais*. — Montaigne est-il chrétien ?

CALVIN

Calvin est avec Rabelais un des premiers grands créateurs de la prose française. Grâce aux soins et à l'érudition de M. Abel Lefranc, nous pouvons enfin lire son *Institution Chrétienne*, le célèbre ouvrage, jusqu'ici à peu près introuvable, qui a fondé le Calvinisme, c'est-à-dire la religion du salut ou de la damnation inévitables (1541 et 1560).

Il est important de bien connaître quelle a été au juste cette théorie de la prédestination et sur quel fondement Calvin s'est cru obligé de soutenir une doctrine si désespérante et si peu humaine. La réponse est dans l'*Institution Chrétienne*, œuvre énorme, qui contient tout l'exposé des dogmes, la chute originelle, la foi, la rédemption, les sacrements, la pénitence. Les trois grands chapitres sur le libre arbitre, la prédestination et la Cène, mettent à peu près sous nos yeux l'ensemble des idées de Calvin, esprit essentiellement théologique,

qui a eu l'audace de pousser jusqu'à ses plus extrêmes conséquences la théorie de saint Paul sur la prédestination et la grâce. C'est par la rigueur d'une implacable logique qu'il arrive à cette conclusion, que l'on peut regarder comme la substance de sa doctrine :

« L'homme est incapable de vouloir le bien ; c'est Dieu qui lui donne cette grâce. L'homme n'a pas de libre arbitre, c'est Dieu qui fait mouvoir sa volonté. Par conséquent, Dieu damne qui il veut et sauve qui il veut ; il nous offre le salut ou il nous en prive, *selon son bon plaisir*. Sans doute la grâce est faite pour tous ceux qui la cherchent ; mais « nul ne commence à la chercher avant qu'il ait été inspiré du ciel ».

En d'autres termes, « la miséricorde de Dieu est exposée à tous ceux qui la chercheront » ; mais « nul ne la cherche, sinon ceux qu'il a illuminés, et finalement Dieu illumine ceux qu'il a prédestinés au salut » (t. II, p. 500). Par nous-mêmes nous ne sommes donc capables que de vouloir le mal, que de faire le mal. Pourquoi ? « Parce que la volonté de l'homme a été corrompue par le péché originel et que, depuis la chute, elle est fatalement inclinée au mal. »

Voilà la thèse. Elle est nette, et Calvin ne l'atténue pas. Mais alors, comment se fait-il qu'avant le péché originel et avant la chute, le premier homme ait désobéi à Dieu et choisi le mal ? Qui a pu corrompre sa volonté *avant son péché*, si cette volonté n'a été corrompue que *par son péché ?* C'est un cercle vicieux dont ni Calvin ni personne ne pourra jamais sortir. Calvin ne l'essaye pas, d'ailleurs, et semble à peine avoir entrevu la valeur de l'objection. « Quant à savoir, dit-il à peu près et sans insister, quant à savoir pourquoi le premier homme a désobéi et a été créé par Dieu sachant qu'il désobéirait, nous n'avons pas à sonder ce mystère. » Il a raison ; mais que ne s'en tenait-il là ? Pourquoi dogmatiser sur le reste, et ne pas s'incliner, comme plus tard Bossuet

et Fénelon devant l'impossibilité de concilier deux évidences acquises, l'existence du libre arbitre et la prescience divine ?

Telle est la farouche doctrine dont Calvin s'établit à Genève le dictateur intolérant. Il eut le courage d'imposer sa propre infaillibilité à la place de l'infaillibilité catholique et, lui qui contestait si librement le *Credo* de l'Église romaine, il défendit, sous peine de mort, que l'on discutât le sien ! Rallumant pour son compte le bûcher de l'Inquisition, il fit brûler Michel Servet et exiler Castellion. Une revue protestante nous apprend que, de 1542 à 1546, il y eut à Genève cinquante-sept condamnations à mort et soixante-seize décrets de bannissement, le tout avec l'approbation de Calvin.

Il est inconcevable que des milliers de croyants catholiques aient adopté sans résistance une religion qui, en détruisant le libre arbitre et le mérite des œuvres, se traduisait civilement par la plus abominable des tyrannies politiques. Mais ce qui est plus étonnant encore, c'est que cette doctrine de stérilité et de négation ait été socialement bienfaisante, et qu'elle ait engendré toute une tradition féconde de vertus privées et familiales. Bossuet n'avait prévu ni cette conséquence ni cette durée, quand il croyait le protestantisme frappé de mort par la variation de ses dogmes[1].

La religion calviniste a eu une autre conséquence : elle a produit le Jansénisme. Les distinctions sur la grâce, qui ont tant troublé le dix-septième siècle, viennent en droite ligne de Calvin. Ceux qui, après lui, comme l'évêque d'Ypres, ont étudié attentivement saint Paul et saint Augustin, se sont posé les mêmes questions. La dispute janséniste, n'en déplaise à Joseph de Maistre, sera toujours d'actualité, parce qu'elle soulève

1. « C'est un fait que tous ceux qui ont été déterministes et qui ont nié la liberté, stoïciens, calvinistes, jansénistes, puritains, furent les plus rigides en morale » (Paul Stapfer, *L'inquiétude religieuse*, p. 167).

les plus graves problèmes de l'âme humaine ; responsabilité, imputabilité, libre arbitre... Si saint Pierre, comme le soutenait Arnauld, est un juste à qui la grâce a manqué pendant la nuit de la Passion, c'est Calvin qui est dans le vrai, lorsqu'il affirme que Dieu seul incline la volonté, et que l'on ne pèche que parce qu'il ne vous donne pas la force de ne pas pécher. En d'autres termes, on ne peut faire le bien sans le secours gratuit de la grâce. C'était le Calvinisme et c'est le Jansénisme.

L'*Institution Chrétienne* est l'œuvre d'un homme qui a su donner la vie du style à des matières arides, jusqu'alors jalousement retranchées dans la langue latine. Calvin a travaillé toute sa vie à ce livre et nous a dit lui-même que la sobriété et la condensation furent son constant idéal. Avant Montaigne, Amyot et Du Vair, la prose de Calvin existe et s'affirme, claire, fougueuse, âpre, mordante, originale. Comparez le *Discours de la Méthode,* écrit un siècle plus tard, vous serez frappé par l'avance et la supériorité de Calvin sur la prose de Descartes, empêtrée d'escaliers, boulonnée de conjonctions, bourrée de *qui* et de *que,* étagée d'incidentes interminables. Bossuet trouve que Calvin a le style *triste.* Le style de Calvin est triste comme tous les styles démonstratifs et théologiques. *L'Institution Chrétienne* contient néanmoins de nombreux morceaux d'éloquence, une éloquence qui ne s'étend ni ne se détend, toujours ramassée et condensée, et qui produit le plus grand effet. Le célèbre réformateur avait débuté dans la vie littéraire par une appréciation critique de Sénèque, un des auteurs qu'il a le plus lu et le plus pratiqué. Il ne semble pas cependant que l'influence de Sénèque se fasse beaucoup sentir dans sa prose. L'austérité de Calvin a laissé instinctivement de côté la préciosité et le maniérisme de Sénèque, dont il n'emploie guère que le procédé de facture générale, l'antithèse. Il ne manque à la phrase de Calvin qu'un peu plus de souplesse et de sensibilité pour être celle d'un écrivain parfait. Du moins

la sévérité de son sujet, la conscience de son effort, ses qualités d'esprit positif lui ont-ils fait éviter bien des défauts, en l'empêchant surtout de tomber dans la rhétorique facile. Ses ressources, sa variété de tours, la rigueur de son argumentation sont une chose extraordinaire. Il a véritablement créé la controverse française[1].

Érudit et hébraïsant, adversaire déterminé de l'Humanisme sceptique, Calvin a aimé les Lettres non pour elles-mêmes, mais comme l'ornement indispensable de la démonstration chrétienne. Son mérite est d'avoir été excellent latiniste et d'avoir tiré son style des entrailles mêmes du latin. On peut discuter le réformateur ; sa gloire d'écrivain ne pâlira pas[2].

AMYOT

Les *Vies parallèles* (1559) et les *Œuvres morales* de Plutarque (1574), traduites par Amyot, ont eu au XVIe siècle une réputation européenne. On les lisait encore au XVIIIe siècle, et c'est là que Rousseau prit son éloquence et son amour de l'héroïsme ancien. La connaissance de l'antiquité était autrefois le privilège d'une élite intellectuelle et savante. Amyot l'a mise pour la première fois à la disposition du grand public.

On a reproché à Amyot d'être un traducteur infidèle et d'avoir fait plus de deux mille contresens. La question n'a pas beaucoup d'importance. Les meilleures traductions ne sont pas toujours les plus exactes. De savants hellénistes en ont publié d'irréprochables, qui sont parfaitement ennuyeuses. Infidèle ou non, il n'existe qu'une traduction vraiment vivante de Plutarque : c'est celle d'Amyot.

1. Lire sa superbe préface, la *Vie du chrétien* (Liv. III, chap. v), e la *Providence et le hasard* (Liv. I, chap. xvi).

2. La meilleure étude qu'on ait publiée sur Calvin est celle de M. Émile Faguet, dans son *Seizième siècle*.

On a dit encore que le texte grec de Plutarque, loin d'avoir la bonhomie de son traducteur, est, au contraire, très étudié et très compliqué. Ce qu'il y a de sûr, c'est que, si Plutarque n'écrivait peut-être pas naïvement, il était bien lui-même un bonhomme incomparablement naïf. Ce prétendu raffiné, mort cent vingt ans après Jésus-Christ, n'a aucune espèce d'esprit critique ; sa crédulité déconcerte ; il croit et raconte les choses les plus extravagantes. Or, il faut bien avouer que le style français d'Amyot répond très fidèlement à ce caractère. Paul-Louis Courier, authentique helléniste, affirme que la langue grecque, en général, est « une langue *naïve,* franche, populaire ». Quoi d'étonnant qu'on retrouve ces qualités dans le style d'Amyot ?

La gloire d'Amyot n'est pas d'être un traducteur, mais un écrivain français, foncièrement original par la familiarité, la saveur, la forme, l'expression, le maniement des tours et des phrases. Son Plutarque doit être très probablement le vrai Plutarque.

Ce Plutarque a déjà le tempérament de Montaigne. C'est par l'anecdote et le détail que l'historien grec peint, lui aussi, les grands hommes. Il parle d'abondance et au hasard, il est superstitieux, raisonneur, très moral, très terre à terre, prosaïque, fort réaliste, trivial même et soudain élevé de ton et d'idées. Telle est l'impression qu'en donne Amyot, et cette impression est tellement profonde, qu'on n'y distingue aucune trace, aucun effort de transposition, et qu'Amyot n'apparaît plus, en effet, comme un traducteur, mais bien réellement comme un écrivain français écrivant pour son propre compte. Montaigne ne doutait pas qu'il ne fît corps avec Plutarque (*Essais,* II, 4). Paul-Louis Courier semble contredire Montaigne en jugeant Amyot monotone, embarrassé, sans harmonie, plein de « détestables sons » ; mais cela s'explique : Amyot *cause* avec négligence et à bâtons rompus. Racine, qui savait aussi le

grec, lui reconnaît « tant de grâce, qu'il n'ose le traduire » (Préface de *Mithridate*). Le savant Henri Estienne « trouve à Amyot le génie de la phrase française plus qu'à Montaigne ». Le chancelier de l'Hôpital recommandait constamment la lecture du traducteur de Plutarque. Fénelon regrette que « la langue française ait perdu ce que le style d'Amyot avait de court, de naïf, de hardi et de vif ». « Tous les magasins et tous les trésors du vrai langage français, dit Vaugelas, sont dans les œuvres de ce grand homme et, encore aujourd'hui, nous n'avons guère de façons de parler nobles et magnifiques qu'il ne nous ait laissées ; et, bien que nous ayons retranché la moitié de ses phrases et de ses mots, nous ne laissons pas de trouver dans l'autre moitié presque toutes les richesses dont nous nous vantons et dont nous faisons parade. » C'est fort bien dit.

Amyot a rendu la prose française capable de détente et de familiarité, et c'est quelque chose pour l'époque. La Reine de Navarre publiait à peine (1558) son monotone *Heptaméron*. Il y avait aussi Rabelais (1533), explosion d'énormité, en style trépidant, à courtes phrases, coupé à morceaux. La véritable prose française sérieuse et à la fois enjouée et détendue, c'est Amyot qui l'a façonnée. Calvin n'a inventé que la prose de discussion abstraite.

N'oublions pas cependant qu'avant Amyot il y a Saliat, le traducteur d'Hérodote, prosateur français aussi admirable et qui a peut-être plus de grâces et de ressources qu'Amyot. La traduction de Saliat est de 1556 et la première d'Amyot de 1559. P.-L. Courier, qui connaissait la difficulté de traduire Hérodote et qui signale les mauvaises traductions poétiques de Dacier et de Larcher, voulant essayer lui-même de nous donner un livre d'Hérodote en français du XVIe siècle, oublie dans sa préface de mentionner la traduction de Saliat, qu'il ignorait très probablement. J'ai pris la peine de comparer les principaux passages du texte de Courier avec le texte de

Saliat. Il y a un abîme. Courier est un bon pasticheur; Saliat écrivait sa propre langue[1].

Malgré son rabâchage et ses longueurs, sensibles surtout dans les matières philosophiques, le style d'Amyot est vivant, parce qu'il a partout le charme de l'expression créée et trouvée sans effort. Il n'a manqué que la condensation à cette prose qui a l'air si facile et qui est pourtant si travaillée. Les corrections, retouches, refontes et rédactions d'Amyot, dont M. René Sturel a publié de si curieux exemples, montrent le consciencieux traducteur surveillant rythmes, adjectifs, répétitions de mots, épithètes identiques, etc.[2]. On attachait alors beaucoup d'importance aux questions de rhétorique. Sans avoir ni l'esprit ni l'art de Montaigne, qui écrira seulement vingt ans plus tard, Amyot, comme intimité de style, vaut Montaigne, et on peut à chaque instant s'y tromper:

« Tu trouveras en toi des maux qui procèdent les uns d'envie, les autres de jalousie, les autres de lascheté et les autres de chicheté. Amuse-toi à les revisiter, à les considérer; estoupe et bouche toutes les avenues et toutes les portes et fenêtres qui regardent chez tes voisins, et en ouvre d'autres qui respondent à ta chambre. Là tu trouveras de quoi t'amuser avec profit...[3] »

Il n'y a plus ici ombre de traduction. C'est proprement le style français dont Montaigne est directement sorti, comme nous le verrons dans notre prochain chapitre.

Le traducteur de Plutarque a, dans la naïveté, une grâce, une innocence qu'on ne trouve pas chez Montaigne:

« Il y eut un des ennemis de Hiéron qui, en querellant, lui reprocha qu'il avait l'haleine puante; parquoy, si tost

1. Mentionnons encore Seyssel et Lavigenère, deux traducteurs de grande originalité.
2. René Sturel, *Jacques Amyot*.
3. *Œuvres morales*, chap. *De la Curiosité*.

qu'il fust arrivé en son logis, il en tança sa femme, lui disant : — Et comment, pourquoi ne m'en avez-vous adverti? Elle, qui était simple et chaste, lui répondit : — Je pensais que tous les hommes sentaient ainsi. — Voilà comment nous savons plus tost les choses qui sont grossières, corporelles et notoires à tout le monde, par nos ennemis que par nos familiers et amis. »

Le caractère général d'Amyot, c'est la marque et le tour de phrase de Montaigne :

« Si ton ennemi t'injurie en t'appelant ignorant, augmente ton labeur et prends plus de peine à étudier ; s'il t'appelle couard, excite la vigueur de ton courage et te montre plus homme ; s'il t'appelle luxurieux, efface de ton âme s'il y a aucune trace cachée de volupté, car il n'est rien de plus laid qu'une injure qui se retourne contre celui qui la dit, ni qui déplaise et griève plus. Comme il semble que la réverbération d'une lumière offense plus les yeux malades, aussi sont les blâmes qui sont rétorqués et renvoyés par la vérité contre le blasonneur ; car, ainsi comme l'on dit que le vent tire à soi les nuages, aussi la mauvaise vie tire à soi les injures [1]. »

Ce ton est continuel chez Amyot.

En résumé, on peut considérer le traducteur de Plutarque comme la première épreuve de Montaigne, *l'Essai* avant les *Essais*, un Montaigne lâche, épars, abandonné, traînant : la nébuleuse avant l'astre. Et, c'est une grande gloire que d'avoir été le maître et le père de Montaigne, qui se vante lui-même d'avoir tout appris et tout puisé dans Amyot.

MONTAIGNE

Il faut en prendre son parti : Montaigne est une pierre de touche. Ceux qui ne l'aiment pas peuvent être des artistes, des savants et des philosophes ; ils ne seront

1. *Œuvres morales*, chap. *De l'utilité des ennemis*.

jamais des esprits littéraires et n'aimeront jamais la littérature.

Avant de lire les *Essais,* qui ont à peu près engendré les lettres françaises classiques, il importe de bien savoir comment Montaigne s'est formé, ce que c'est au juste que son livre et en quoi consistent son originalité et son talent.

Comme tous les grands écrivains, Montaigne ne s'est pas formé seul. Il sort presque tout entier d'Amyot et de Sénèque, ses deux auteurs préférés. Il répète à satiété que Plutarque-Amyot fut son bréviaire[1]. On peut affirmer que Montaigne a littéralement créé son style, sa tournure d'esprit, ses idées et ses procédés par la lecture et l'assimilation intégrale des *Œuvres morales* de Plutarque, traduites par Amyot, et qui eurent le même succès que les *Essais,* dont elles ne sont qu'une manière de préparation et de vulgarisation. On s'est étonné que Montaigne, qui prétend n'avoir jamais eu de mémoire, ait pu remplir son ouvrage d'une telle quantité d'anecdotes. L'explication est simple. L'édition des *Œuvres morales* de Plutarque de 1572 et 1578 (1 vol. in-4, 670 pages) contient une table analytique où sont classés par ordre alphabétique tous les sujets dont il est question dans le livre, depuis les matières philosophiques jusqu'aux anecdotes. Cette précieuse table permettait à Montaigne d'avoir à point nommé sous la main un souvenir, un mot, une citation, et de les placer là où il en avait besoin. Ce travail de marqueterie, un peu trop visible chez lui, explique comment les anecdotes fourmillent dans les *Essais,* parus en 1580 et 1588. Ce n'est pas lui, c'est Plutarque qui est l'extraordinaire collectionneur.

Non seulement les *Œuvres morales* de Plutarque par Amyot ont des chapitres à la façon des *Essais : De l'amitié fraternelle ; De la superstition ; Du bannisse-*

1. *Essais,* t. II, p. 4 ; p. 10 ; p. 32.

ment; De la curiosité; Des préceptes du mariage; Des oracles; Les dicts notables des princes et capitaines; Quels animaux sont les plus avisés, etc.[1]; mais l'ouvrage de Plutarque a la même allure de causerie, les mêmes procédés de récits et de détails et surtout le même ton de style. Montaigne s'est approprié tout cela par assimilation créatrice. Amyot-Plutarque écrit monotonement, en longueur, en causerie interminable, mais c'est bien le même tour de phrase et le même style. A chaque page, Amyot est déjà Montaigne. Cueillons au hasard :

Pourtant a bon droit est appelé le vivre un *prêt fatal,* pource qu'il nous le fault rendre et acquitter ; nos prédecesseurs l'ont emprunté et il nous le fault payer volontairement et sans y avoir regret, quand celui qui nous l'a presté nous le redemandera, si nous ne voulons être tenus pour très ingrats. Et crois que la nature, voyant l'incertitude et la briesveté de notre vie, a voulu que l'heure de nostre mort nous fust incognüe, pource qu'il nous était plus expédient ainsi ; car, si elle nous eust été cognüe, il y en eust eu qui se fussent séchés de langueur et d'ennui, et fussent morts avant que de mourir[2].

Et ceci encore, même chapitre :

Nous voyons partout que le bien avoir employé son temps précède en louange l'avoir vécu longuement, comme nous réputons les meilleurs arbres ceux qui en moins de temps portent plus de fruits, et des animaux les meilleurs ceux qui en peu de temps nous rendent plus de profit et plus de commodités pour la vie humaine[3].

Tout cela, c'est de l'Amyot, mais tout cela pourrait

1. Montaigne a réécrit tout ce dernier chapitre et a puisé à pleines mains dans celui des *Dicts notables des princes et capitaines.*

2. Amyot, *Consolations à Appollonius sur la mort de son fils* (Œuvres morales).

3. Amyot, *Consolations à Appollonius.*

être du Montaigne ; et on citerait *par centaines* des pages aussi concluantes.

Montaigne ne s'inspire pas seulement d'Amyot, il le pastiche, le transpose, le copie, se l'incorpore, et ne s'en cache pas. M. J. de Sangroniz a relevé les emprunts qu'il a faits à Amyot[1]. Dans son ouvrage sur les *sources de Montaigne,* qui est un monument de recherches et d'érudition, M. Villey signale, dans les *Essais,* trois cent quatre-vingt-dix-huit emprunts ou allusions à Plutarque-Amyot.

Il y a un autre écrivain que Montaigne a copié moins servilement, mais qu'il s'est peut-être plus totalement assimilé : c'est Sénèque, qui fut sa lecture favorite[2]. Il avoue avoir puisé dans Sénèque comme « les Danaïdes, remplissant et versant sans cesse ». Il va jusqu'à développer les idées de Sénèque et à les transporter telles quelles dans son livre[3]. Le style de Montaigne est comme *calqué* sur celui de Sénèque ; il en a la préciosité, la nervure, la familiarité, la rhétorique, la verve hachée, spirituelle, à pointes et à antithèses.

Lisez Sénèque en latin, vous serez frappé par cette similitude. Lisez-le même tout simplement dans n'importe quelle traduction française, celle de Charpentier (éd. Garnier), par exemple. L'identité est saisissante. Voulant constater jusqu'à l'évidence cette formation de Montaigne par l'auteur des *Lettres à Lucilius,* j'ai translaté moi-même en vieux français de Montaigne des passages d'une traduction moderne de Sénèque[4]. Voici ce que j'ai obtenu :

Somme, voulez-vous cognoistre de vray la réelle bries-

1. Voir surtout, dans le curieux livre de M. de Sangroniz : *Montaigne, Amyot et Saliat,* de la page 50 à la page 70, pour le grand chapitre sur les mœurs des animaux, qui figure à peu près tel quel dans les *Essais* (Livre II, ch. XII), et voir aussi page 137 à 147.

2. Cf. P. Villey, *Les sources et l'évolution des « Essais » de Montaigne* (1908), t. II, p 294 et 298.

3. Sangroniz, p. 116.

4. Édit. Garnier, t. III, trad. Charpentier.

veté de leur vie ? Voyez combien tous la veulent estendre. Ceux qui sont en décrépitude joignent les mains pour saisir quelques années de grâce, voire vont se rajeusnissant et se pipant à ce leurre, et pensent par ce jeu et hardiesse piper le destin. Dadvantage, si quelque podagrerie leur vient avec déplaisance rappeler leur mortelle condition, ils meurent comme esvanouis d'effroi ; et se peult dire qu'ils ne s'en vont pas de la vie, ains qu'ils en sont arrachés, et meurent esbahis de n'avoir pas vécu[1]...

Voici encore, habillé en vieux français, un autre passage de la même traduction moderne :

Des maîtres ès toutes autres sciences, il s'en trouve, certes, et en nombre ; il se veoit même enfants en bas âge idoines à professer ce qu'ils ont une fois très bien su. Ains l'art de vivre, il faut l'employ de toute une vie pour y être expert ; voire, ce qui dadvantage surprendra, toute la vie est nécessaire à qui veut apprendre à mourir. Bien des hommes de réputation haulte et de grand savoir se sont allégrement dépris des voluptés, plaisirs, emplois et richesses, et aultre soucy n'ont eu que d'apprendre et scavoir vivre[2]...

Ces deux morceaux donnent, je crois, *à peu près,* une idée du style de Montaigne, autant qu'on peut l'obtenir d'un pastiche. Refaites vous-même l'expérience avec n'importe quelle traduction de Sénèque ; transcrivez-en un passage en vieux français du XVIe siècle, et vous aurez du Montaigne, ou quelque chose d'approchant, tant Montaigne a dans le sang le style et la pensée de l'écrivain latin[3].

La preuve qu'avec du Sénèque on fait du Montaigne, c'est qu'il existe un livre du XVIe siècle, qui est aussi

1. Sénèque, *Œuvres,* t. III, p. 281. Édit. Garnier, chap. XI, *De la brièveté de la vie.*

2. Sénèque, *Œuvres,* t. III, *id.,* p. 274, *id.*

3. Vous pouvez essayer ce genre de transposition pour une foule de passages des *Œuvres* de Sénèque. Prenez de préférence le traité *De la brièveté de la vie* (Édit. Garnier, *Œuvres,* t. III, p. 275, 276, 279, 283).

près que possible de la langue des *Essais*, un livre exquis de grâce, de naïveté, de tournure, et ce livre est précisément une traduction des *Lettres de Sénèque*, publiée en 1582 par Pressac, qui peut passer pour l'Amyot de Sénèque, comme Saliat a été l'Amyot d'Hérodote. Ce Pressac, beau-père de Montaigne, a tout à fait le ton des *Essais*, moins, bien entendu, le génie de Montaigne, qui reste un écrivain unique[1].

En somme, Montaigne est déjà dans Sénèque, dans Amyot (vingt ans avant les *Essais*), et surtout dans l'inimitable Saliat (quatorze ans avant les *Essais*), et c'est là qu'il faut chercher la formation de son talent et de son style.

Il n'y a dans les *Essais* ni ordre, ni plan, ni but. Montaigne compile, cite, rabâche, se contredit; c'est la digression et la fantaisie perpétuelles. On ne peut ni expliquer, ni définir ce charmeur : il faut le lire. Dilettante, il sera pour vous un excitateur d'idées, et, écrivain, un éternel inspirateur de style. Montaigne est le père de la prose française. S'il est sorti de Sénèque et d'Amyot, tous nos grands prosateurs, Du Vair, Balzac, Pascal, Saint-Évremond, Bossuet, Rousseau, sont sortis de lui. Dans Montaigne, il y a l'Amyot familier, diffus,

1. Voici le style de Pressac : « Le beau temps d'été se change en orages soudains et plus grands que ne sont ceux d'hiver. Sans ennemis nous souffrons des actes d'hostilité ; et une félicité excessive, quand toute aultre chose lui deffault, se trame elle-même les causes de sa ruine... Une seule journée est bastante de faire porter au vent ce qu'une longue suite de travaux humains et d'indulgence divine aura basti en plusieurs siècles. Celui n'a pas encore assez exprimé la diligence dont usent les malheurs quand ils se veulent haster, qui a dit qu'un jour, une heure suffit pour renverser des Empires. O que ce serait un grand soulagement à notre imbécillité, si les choses étaient réparées de pareille vitesse qu'elles sont détruites ! Mais les accroissements viennent à cloche-pied et la ruine court vers nous à toute bride. (*Épistres de Sénèque*, traduites en français par Pressac, Épitre XCII.) — M. Émile Picot, dont on connaît la compétence et l'érudition, a bien voulu nous communiquer les renseignements qu'il a trouvés sur Pressac. « Il faudrait voir, nous dit-il, sur le sieur de Pressac, les ouvrages relatifs à Montaigne et spécialement les lettres de Françoise de la Chassaigne (la femme de Montaigne) qui ont été imprimées. Cette dernière parle peut-être de son père. »

négligé, interminable ; mais c'est aussi un Amyot construit, structuré, *rhétoricisé* par un homme de génie, qui savait à fond le latin et qui, à travers Sénèque, a écrit la langue française selon l'esprit latin dont elle est issue.

En prenant pour thème sa propre personne, Montaigne a évidemment choisi le sujet qu'il sentait le mieux et qui pouvait lui donner le plus de facilité et d'invention verbale. Il y emploie tous les moyens : mots de terroir, truculences, expressions gasconnes et populaires, phrases accumulatives, intempérances et barbarismes [1]. Pasquier le lui reproche ; Montaigne l'avoue, mais ne retranche rien et garde ses mots gascons, ses figures outrées, ses « phrases dangereuses ». Il s'applique à rendre son style « déréglé, hardi, signifiant ». Il le définit : « Un parler simple et naïf, tel sur le papier qu'à la bouche, un parler succulent et nerveux, court et serré, plutôt difficile qu'ennuyeux, plutôt soldatesque. » Et il a partout et toujours ce style pittoresque, tressaillant, direct, qui dévisage et soufflette, comme il eût dit lui-même. Et pourtant que de labeur et de rhétorique dans cette prose familière, qui ne compte pas moins de trois mille corrections dans l'édition de 1595 [2]. En tous cas, verve ou travail, ce style est réellement le chef-d'œuvre de l'art d'écrire et restera toujours *moderne*, malgré son archaïsme apparent. Désorthographiez-le, lisez-le à haute voix, c'est un style de notre époque, écrit par un esprit classique.

Tous les critiques ont signalé l'abondance et la variété des métaphores de Montaigne [3]. On a tort seu-

1. Cf. Villey, *op. cit.*, tome II, p. 536.

2. Les corrections, additions et ratures de Montaigne ont été publiées par M. F. Strowski, dans la belle édition dite du *Manuscrit de Bordeaux* (4 vol. in-8, 1906).

3. Brunetière, *Histoire de la littérature française*. Fascicule Montaigne, p. 593. — Émile Faguet, *Seizième siècle*. — P. Villey, *Les sources et l'évolution des « Essais »*, t. II, p. 536. — Voir aussi de jolis exemples dans les *Études littéraires*, de Lintilhac, p. 147.

lement de vouloir les isoler et les admirer à part. Il serait plus exact de dire que Montaigne, en général, écrit métaphoriquement, et que l'image est le plus souvent fondue dans la trame de son discours [1].

De toute façon, il est bien vrai que la prose des *Essais* abonde en métaphores, en comparaisons et en images ; mais Montaigne excelle surtout dans le style abstrait, dans le maniement des antithèses et des idées toutes nues. Ceci est important. C'est sa marque. (Voir ses jugements sur Tacite, Plutarque, Cicéron, Sénèque, etc...)

La lecture des *Essais* soulève un problème de psychologie qui n'est pas facile à résoudre. Montaigne était-il chrétien ou était-il simplement sceptique? On a beaucoup écrit là-dessus, et il serait intéressant de savoir à quoi s'en tenir. Les *Essais* sont évidemment l'œuvre d'un païen, d'un « non chrétien [2] ». Après s'être mis en règle avec la foi, la Bible, le dogme, qu'il déclare intangibles et qu'il place au-dessus de la raison humaine, Montaigne ignore Dieu, l'Évangile, l'Église et Jésus-Christ. Sa façon d'envisager la mort est d'un païen endurci. Vous ne trouverez pas dans les *Essais* une ligne, une réflexion, une angoisse sur l'horreur de notre destinée, aucune trace nulle part d'une croyance quelconque à l'immortalité de l'âme. Quant aux miracles, il « n'en croit pas un », sauf, bien entendu, ceux qu'enseigne la révélation et dont il ne parle jamais. « Il ne

1. Malebranche, *Recherche de la vérité*, livre II, chap. v, est très frappé du rôle que joue l'imagination dans le talent de Montaigne, et Voltaire dit aussi que ce « n'est pas le langage de Montaigne, mais son imagination qu'il faut regretter ». Lire dans les *Essais*, comme meilleurs spécimens de style, le chapitre XXVI, livre I, sur l'amitié ; le chapitre XIX, livre I, sur la mort, un des plus admirablement écrits ; le chapitre XXV, sur l'institution des enfants, livre I ; les trois premiers chapitres du livre III, qui résument la manière *personnelle* de Montaigne. Le chapitre V du livre III : *Sur quelques vers de Virgile*, en réalité sur l'amour et les femmes, est encore des plus curieux, ne serait-ce que pour son absence complète de toute pudeur.

2. Cf. Guillaume Guizot, *Montaigne*, études et fragments, et Sainte-Beuve dans *Port-Royal*. Lire dans les *Essais*, le chapitre sur le repentir et l'éloge sans restriction de l'empereur Julien. (Livre II, chap. XIX.)

croit pas facilement, et c'est tout », dit Brunetière. Et cet homme, qui ne croit pas facilement, affecte de tout croire quand il veut bafouer la raison humaine. Il accepte sans contrôle les pires extravagances, les histoires les plus invraisemblables de Pline, Hérodote et Plutarque. On dirait une gageure ; et si vous mettez en doute sa crédulité, il prend plaisir à la certifier, il affirme qu'il est prêt à *tout croire*. « Un sceptique crédule », dit Guillaume Guizot.

Mais, dit-on, la preuve que Montaigne est chrétien, c'est qu'il a écrit *l'Apologie de Raymond de Sebond*. Lisez-la jusqu'au bout, cette fameuse *Apologie*, ce célèbre chapitre de 250 pages. Vous y verrez des plaisanteries contre Platon à propos de l'immortalité de l'âme ; vous y lirez que l'on est chrétien comme on est Périgourdin, et que la raison humaine est radicalement incapable d'atteindre aucune espèce de vérité, et qu'elle est, par conséquent, incapable de croire même à la religion chrétienne. (C'est la conclusion de tout le chapitre et je vous défie d'y échapper.) Sainte-Beuve a raison, Montaigne a beau se mettre en règle et conclure en quelques lignes qu'il faut « s'en tenir » au « secours de Dieu » et « à la révélation », l'homme qui écrit un pareil chapitre ne croit absolument plus à rien. Ce n'est plus même un sceptique, c'est un athée. Le problème est résolu.

Eh bien, non. Il y a autre chose. Officiellement, socialement, Montaigne est et se déclare vingt fois catholique. Il affirme avoir toujours eu la foi ; il insiste sur son orthodoxie ; il y revient en 1588. A Rome, c'est en catholique respectueux qu'il se présente au pape et qu'il se soumet à la censure. Il blâme ceux « qui sont précipités aux épouvantables et horribles ténèbres de l'irréligion ». Il accomplit ses devoirs religieux, il se confesse et communie régulièrement. Non content de participer par ses paroles à la mort chrétienne de La Boétie, lui-même, à l'approche de la mort, il demande

un prêtre, il fait dire la messe en présence de ses amis et il expire en joignant les mains [1].

Tout ceci peut encore passer, si l'on veut, pour *officiel ;* mais Montaigne nous apprend (et on peut le croire, il ne ment jamais) qu'il dit ses prières [2], qu'il fait des signes de croix habituels. Dans son voyage à Lorette il fait ses pâques, il place des *ex-voto,* il certifie avoir vu un miracle... Vraiment, si cet homme n'est pas de bonne foi, c'est le plus abominable des hypocrites, car nul ne l'obligeait à nous dire tout cela. Donc, bien évidemment, il est chrétien, il est catholique. M. Pierre Villey, l'homme de France qui connaît le mieux son Montaigne, n'hésite pas à croire à la sincérité de son catholicisme [3]. Mais alors une autre question se pose : Comment Montaigne conciliait-il sa foi avec ce qu'il écrivait ? Comment ne voyait-il pas non seulement que toute son œuvre était d'un païen, mais que chaque chapitre, chaque ligne, détruisait la foi, le miracle, la possibilité même de toute espèce de religion ?

Le problème subsiste.

Je ne vois, pour ma part, qu'une explication, c'est que la religion était alors le fond même de la vie, et que, quoi que l'on pût penser, on vivait et on mourait en chrétien, comme ces philosophes qui nient en principe l'existence du monde extérieur et qui, dans la vie ordinaire, se comportent comme s'il existait. L'exemple de

1. Se rappeler ce qu'il disait à La Boétie mourant. — Sur la mort si chrétienne de Montaigne, lire Édouard Mennechet, *Matinées littéraires,* t. I, p. 376 et Paul Bonnefon, *Montaigne et ses amis.* Certains critiques, M. Paul Laumonnier entre autres (*Revue d'Histoire Littéraire de la France,* 15 avril 1896), voient dans Montaigne un chrétien comme Pascal ou Nicole, qui aurait rabaissé la raison humaine, en oubliant seulement de nous dire que c'était au bénéfice de la foi. Je ne crois pas que cela puisse se soutenir. Le scepticisme de Montaigne détruit même cette arrière-pensée et ruine le fondement de toute croyance surnaturelle. Les grands chrétiens ne s'y sont pas trompés, pas plus Pascal, qui l'attaque à fond, que Bossuet, qui le dénonce en pleine chaire. (*Troisième sermon sur la Toussaint,* 1669.)

2. *Essais,* livre I, chap. des prières.

3. P. Villey, *Les sources et l'évolution des « Essais »,* t. II, p. 324.

Charron aide à comprendre Montaigne. L'auteur du *Traité de la Sagesse* a dépassé les négations de Montaigne, et cela ne l'a pas empêché de vivre en bon prêtre et d'avoir la vocation d'un moine[1].

Mais, si Montaigne n'est vraiment qu'un abîme de scepticisme, y a-t-il utilité à le lire ? Oui, il faut le lire, non seulement parce que c'est un grand écrivain, mais parce que, malgré son immoralité intellectuelle, il est une consolation vivante, un apaisement moral, presque une méthode d'existence. Ce sceptique enseigne toutes les vertus qui sont l'honneur de la nature humaine ; il croit à tous les principes de conduite et de conscience, lois, patriotisme, devoir, héroïsme, éducation des enfants, mérite, générosité, libre arbitre, progrès, moralité, tolérance.

Montaigne est plus qu'un « séminaire de belles sentences », comme disait Étienne Pasquier, c'est un guide pour tous les âges et pour toutes les conditions de la vie. Il vous apprend la modération et l'impartialité, la sagesse et la correction ; il vous donne le désir de vous connaître, le goût de l'observation réfléchie, le besoin d'étudier les caractères et les choses, le mépris des affirmations tranchantes et de tout ce qui est duperie ou vanité d'esprit. Il console des injustices et inspire l'amour de la solitude et de la lecture. Montaigne n'a pas la prétention de faire de vous un saint, mais il fera certainement de vous un honnête homme.

L'auteur des *Essais* n'est ni un savant, ni un érudit, ni un philosophe : c'est un homme comme nous, un dilettante et un causeur, ondoyant et contradictoire, « farci de fadaises, plein de bestise et de vanité ». En voulant

1. Encore cette explication n'est-elle pas satisfaisante, puisque les contemporains ne l'entendaient pas ainsi, et que le livre de Charron fut sur le point d'être condamné, comme le fut celui de Montaigne, un siècle après, il est vrai, en 1680. — N'oublions pas, d'ailleurs, que Buffon, Montesquieu et même Fontenelle pratiquaient leurs devoirs religieux et moururent en parfaits chrétiens.

se raconter, ce n'est pas *lui*, c'est *vous* qu'il raconte. « Le sot projet qu'il a eu de se peindre ! » a dit Pascal. Mais Pascal dit aussi : « Ce n'est pas dans Montaigne, c'est dans moi que je trouve ce que j'y vois. » Alors le projet n'était donc pas si sot, et c'est bien précisément ce qui fait l'humanité éternelle de Montaigne. Malebranche lui reproche également de n'avoir parlé que de lui. Il l'appelle « un pédant et un pédant à la cavalière ». Montaigne, pédant ! Lui qui a tant détesté les enseigneurs et les cuistres et qui a écrit un si joli chapitre contre le pédantisme ! (*Essais*, liv. I, ch. XXV.)

C'est donc *nous* que Montaigne a décrit quand il s'est décrit lui-même. Lui, au fond, nous le connaissons très peu. Il n'a parlé ni de sa famille ni de sa femme ni de ses enfants. On trouve des détails sur son père, mais rien sur sa mère, qui lui survécut dix ans, et rien non plus sur sa carrière de magistrat, sur sa démission[1], etc. Ce que nous savons bien, c'est que Montaigne fut le type du parfait honnête homme, bon, fidèle, loyal, affectueux. Certains faits montrent qu'il fut le contraire d'un égoïste[2], et il a prouvé à Bordeaux, en 1574, qu'il savait s'occuper de la chose publique[3]. On lui reproche sa conduite pendant la peste. Le fait se réduit à ceci : Montaigne répondit aux édiles de Bordeaux qu'il rentrerait, si l'on jugeait nécessaire qu'il présidât les nouvelles élections, sinon qu'il s'abstiendrait, lui et sa famille, de braver l'épidémie. On n'estima pas sa présence nécessaire et Montaigne s'abstint. Les édiles trouvèrent cela tout naturel et aucun contemporain ne s'en émut. N'être plus maire d'une ville, mais aller y braver la peste pour faire élire son successeur, c'eût été beaucoup de la part d'un homme qui ne se crut jamais un

1. Pour sa vie publique, voir les excellents ouvrages de Paul Bonnefon et Grün.

2. Cf. Sangroniz, *op. cit.*, p. 151.

3. On sait que Montaigne fut emprisonné par les Ligueurs (Cf. Edme Champion, *Introduction aux Essais de Montaigne*, p. 93.)

héros[1]. Cela a fait dire à Brunetière que Montaigne « est un des hommes qui ont eu le plus peur de la mort[2] ». Il est inconcevable qu'un critique qui a lu Montaigne puisse écrire de pareilles légèretés. Les *Essais* semblent avoir été faits précisément pour apprendre à mourir et enseigner le mépris de la mort. Force, résignation, courage, indifférence, stoïcisme contre la mort : c'est le fond, c'est le résumé des *Essais*. Montaigne y revient cent fois, toujours avec la même sérénité et la même insouciance[3]. S'il y a un homme au monde, après La Boétie, qui n'ait pas eu peur de la mort, c'est Montaigne. « Si la mort fait mine d'approcher, dit Brunetière, il se *sauve* ou se dérobe. » Non, Montaigne ne s'est pas *sauvé :* il ne s'est pas *offert,* voilà tout, et il a prouvé qu'il n'avait pas peur de la mort, le jour où il n'a plus quitté le chevet de La Boétie, dès qu'on lui eut dit que le mal était contagieux, et que ce pouvait être la peste[4].

1. Voir, à ce sujet, *Les sources et l'évolution des « Essais »*, par P. Villey, t. II, p. 405 et Paul Bonnefon : *Montaigne et ses amis,* t. II, p. 130-136.

2. *Études critiques,* 8e série. *Une nouvelle édition de Montaigne.* Comment peut-on faire ce reproche à Montaigne, quand on a lu ce qu'il a écrit sur son accident de cheval et les premières pages du chapitre des *Coches* ?

3. Livre I, chap. xx. Livre II, chap. xxvii. Livre III, chap. ix. Livre I, chap. xix et II, chap vi.

4. Il n'y a pas certitude absolue sur la nature du mal dont est mort La Boétie. Consulté par nous, M. Abel Lefranc, l'érudit bien connu, nous écrit très aimablement, entre autres choses : « Sa demeure se trouvait dans un quartier contaminé. Le flux de sang et les tranchées prouvent qu'il s'agirait non d'une congestion, mais d'une atteinte de la peste, dont il aurait pu aussi rapporter le germe de l'Agenais et du Périgord, où il était allé récemment et où *il avait laissé tout empesté...* »

CHAPITRE IV

L'ÉLABORATION CLASSIQUE

(Suite).

La Boétie rhétoricien. — Charron plagiaire de Montaigne. — La *Satire Ménippée* et le style classique. — La prose et le talent de Du Vair. — L'originalité de saint François de Sales. — Ses procédés de style. — Le double caractère de Régnier. — Régnier classique inconscient. — Le style des *Mémoires :* Bayard, Montluc, Tavannes, Brantôme, etc.

LA BOÉTIE

L'amitié de Montaigne a fait la gloire de La Boétie, qui n'a d'autre titre littéraire que le *Discours de la servitude volontaire ou le Contr'un,* excellent morceau de rhétorique, plein de nobles antithèses contre la tyrannie et le despotisme. La Boétie reproche au peuple de rester esclave, quand il ne tient qu'à lui d'être libre. Quoi qu'en aient pensé les protestants, ce petit ouvrage d'un jeune homme de dix-huit ans ne dépasse pas la portée d'un bon exercice de style, écrit sans aucune arrière-pensée politique. On y découvre à deux reprises un parfait mépris du peuple ; et, loin d'être l'ennemi des rois, La Boétie déclare, au contraire, qu'il y en a d'irréprochables. « Il y a, dit-il, trois sortes de tyrans. Je parle des méchants princes. » Il avoue plus loin que « nous avons toujours eu en France des rois si bons en la paix, si vaillants en la guerre, que, encores

qu'ils nayssent roys, si semble il qu'ils ont esté non pas faicts comme les aultres par la nature, mais choisis par le Dieu tout puissant, devant que naystre, pour le gouvernement et la garde de ce roïaume. »

Si la fantaisie littéraire ne suffisait pas à expliquer ce pensum de collège, on pourrait rappeler que La Boétie le composa l'année même où le pouvoir royal réprima si terriblement la révolte de la Guienne. Il est naturel que les cruautés qui désolèrent Bordeaux aient inspiré ces pages d'indignation à un jeune homme élevé dans le culte des belles libertés antiques. La Boétie, qui devait mourir si chrétiennement, ne fut donc ni un révolutionnaire ni un révolté. « Personne, dit Montaigne, ne fut plus ennemi du remuement et des nouvelletés de son temps. »

D'après le Dr Armaingaud, Montaigne serait le véritable auteur de cette satire, qu'il aurait mise ensuite gratuitement sur le compte de son ami. MM. Bonnefon, Barckhausen et Strowski ont démontré l'absurdité de cette thèse, vraiment inconciliable avec la franchise de Montaigne. La réalité, c'est que le *Discours de la servitude volontaire* est une dissertation imitée de l'antique, et que le tyran dont l'auteur fait le portrait n'ajoute pas grand'chose au type déjà connu du tyran classique. On peut lui trouver des ressemblances avec d'autres rois, mais rien ne prouve que ce soit Charles IX ou Henri III, plutôt que Tibère ou Néron. Pamphlet si l'on veut, mais pamphlet d'imagination et œuvre uniquement littéraire.

CHARRON

C'est une amère surprise de quitter Montaigne pour lire Charron. Élève et imitateur d'un écrivain de génie, l'auteur du *Traité de la Sagesse* (1601) traite à peu près les mêmes sujets que Montaigne : les bêtes (liv. I, ch. XXXIV), l'éducation des enfants (liv. IV,

ch. III), etc., etc.[1]. Quand Charron a une idée, on peut s'assurer qu'elle est de Montaigne. Il rapporte les mêmes choses, il a son vocabulaire et parle comme lui. « Il y a des contrées où les hommes sont sans tête, portant les yeux et la bouche à la poitrine » (Liv. I, ch. IV). « Ouvrage basti de plusieurs pièces... C'est de mon gibier... » En général, il pastiche son maître admirablement, comme dans ce passage :

> Il faut être, dit Charron, facile et doux, *non espineux, difficile et ennuyeux ;* il faut éviter en propos communs, les questions subtiles et aiguës, qui ressemblent aux escrevisses où il y a plus à *esplucher qu'à manger :* la fin n'est que cris et contention ; ferme, nerveux et généreux ; non *mol, lasche et languissant,* et *par ainsi fault* éviter le parler des pédants et des plaideurs.
>
> (*Traité de la Sagesse,* livre III, ch. XLIV.)

Eût-il toujours écrit sur ce ton, Charron serait encore inutile à lire, puisque nous avons déjà Montaigne ; et, quand il veut écrire autrement, il ne sait que répéter ce qu'on a lu cent fois dans les *Essais*[2].

La seule originalité de ce bon élève, c'est d'avoir fait un répertoire de toutes les négations de Montaigne et d'avoir organisé le Doute en doctrine méthodique. Il va même bien plus loin que Montaigne, et son *Traité de la Sagesse*, qu'il publia en 1601, à l'âge de 60 ans, fit scandale et faillit être condamné. C'est l'œuvre d'un homme qui ne croit absolument à rien. Si la raison humaine, en effet, est radicalement incapable d'atteindre la vérité[3], il faut renoncer à lui prouver la religion et le dogme. Aussi le Père Garasse, dans sa *Doctrine curieuse des beaux esprits*, range-t-il Charron parmi les

1. Cf. M. Delboulle, *Charron plagiaire de Montaigne* (*Revue d'Histoire Littéraire*, 1900).

2. Charron emprunte partout. Le plan entier de son 3e livre est pris à Cicéron, et sa description des passions à Du Vair.

3. *Traité de la Sagesse*, liv. I, chap. XIV.

athées et les pires libertins. Ici se pose, plus gravement encore que pour Montaigne, la question de savoir comment on peut rester catholique quand on ne croit philosophiquement à rien. Et cependant, quoi qu'en dise Vinet[1], Charron était profondément chrétien. Prêtre, il rêva toute sa vie d'être moine. Surpris par l'apoplexie qui le tua en pleine rue, son premier mouvement fut de se jeter à genoux pour prier Dieu.

Théologien et prédicateur, Charron avait publié en 1594 un livre sur *Les Trois Vérités*, démonstration de la foi catholique et réfutation du *Traité de l'Église*, que Duplessis-Mornay dédiait en 1578 à Henri IV, alors roi de Navarre et calviniste.

En résumé, le *Traité de la Sagesse* n'est qu'un recueil de dissertations divisées par chapitres : *De la tyrannie, Du mariage, Des passions, Des qualités de l'âme, De la noblesse, Des lois*, etc... Il n'y a aucune espèce d'utilité à lire ces morceaux de rhétorique. Un bon choix suffirait. Il y en a d'excellents ; par exemple, sur la superstition[2], contre la crainte[3], contre la jalousie[4], la vengeance[5], etc. En général, Charron est un écolier appliqué, élégant et ennuyeux.

LA « SATIRE MÉNIPPÉE »

La *Satire Ménippée* est encore un ouvrage d'une importance capitale dans l'histoire de la prose française. Modèle de pamphlet politique, publié en 1594, après l'échec des États de la Ligue, la *Satire Ménippée* résume le courant des idées de bon sens, d'impartialité et de modération qui suivit les déclarations libérales et pacifiques de l'Hôpital, Pasquier, Du Vair et Montaigne.

1. *Études sur Pascal*, p. 204.
2. *Traité de la Sagesse*, II, v.
3. *Id.*, III, XXVIII.
4. *Id.*, III, XXXV.
5. *Id.*, III, XXXIV.

Avant d'ouvrir ces pages, il est bon de relire un peu son Histoire de France pour voir comment échouèrent ces malheureux États de la Ligue, dont ce livre est la caricature impitoyablement vengeresse. Nous n'avons certainement pas de plus sanglant réquisitoire contre les guerres de religion et le rôle odieux de l'Étranger en France (Lorraine et Espagne). Œuvre d'art parfaite, merveilleuse mise au point littéraire, ce pamphlet a des qualités de verve et d'exécution, relief d'images, cinglant persiflage, violence, ironie, moquerie, qui en font une résurrection admirable des mœurs politiques d'une époque. Le tableau est complet : moquerie des États, procession, harangues à contresens, celle du lieutenant Mayenne, du Légat, du cardinal Pelvé, de l'archevêque de Lyon, de M. d'Aubray, la meilleure et la plus éloquente ; et pour résumer, l'appel au patriotisme, à la concorde, à la tolérance ; l'indignation contre les guerres civiles, et le futur Henri IV désigné comme le suprême espoir de la France...

Tel est ce livre, d'intérêt tout historique et aussi vivant que Rabelais ou Montaigne. Écrite quatorze ans seulement après Montaigne, à la même époque que le *Traité de l'éloquence* de Du Vair, la *Satire Ménippée* (1594) est déjà un modèle de style *définitif,* d'ordre, d'équilibre, de diction et de syntaxe classiques. La prose française est là, achevée et formée trente-sept ans avant Guez de Balzac et Pascal. On dirait un livre de la belle époque du XVIIe siècle. Du Vair, qui date de la même année, est autrement en retard avec sa syntaxe hésitante et ses constructions latines.

DU VAIR

Quand on dit : « Les *Provinciales* de Pascal (1656) ont fixé la langue française », il faut s'entendre. La langue et la prose françaises sont déjà fixées, nous l'avons vu, dans l'*Heptaméron* (1550), la *Satire Ménippée* (1594),

comme elles sont fixées dans le *Prince* et le *Socrate chrétien* de Guez de Balzac (1631 et 1652). Mais que veut-on dire par là? Cela signifie que la prose de l'*Heptaméron*, de la *Satire Ménippée* et de Balzac n'a plus changé, plus varié ni remué, et que c'est avec les mots mêmes, les tours, les expressions de cette prose qu'on a continué à écrire après eux jusqu'à nos jours, et que cette langue, malgré son armature latine, se comprend et se lit encore aujourd'hui comme si elle était la nôtre.

On ne peut pas en dire autant de la prose de Rabelais, Calvin, Amyot, Montaigne, Saliat, Du Vair, Charron. Ils furent eux aussi des fixateurs de style, et l'on n'écrira ni mieux ni autrement ; mais *la langue de leur style* (si je puis ainsi m'exprimer) est encore en voie de formation : on la dépassera, on la régularisera, on l'épurera surtout.

Pour Du Vair, qui écrit dix ans après Montaigne et Charron, il s'en faut de peu qu'il n'ait réalisé, lui aussi, dans son *Traité de l'éloquence française* (1594), la forme littéraire parfaite. Magistrat philosophe, belle figure de stoïcien libéral, Du Vair adoucit et *sécularise* la prose de Montaigne. Bien que le manque d'imagination et de création verbale donne à son style quelque chose d'éteint et de froid, les citations qu'on en peut lire dans quelques ouvrages littéraires[1] suffiraient néanmoins à le classer grand écrivain. Son *Traité de l'éloquence française*, après certains morceaux des *Discours en robe rouge*, passe avec raison pour un modèle de critique et de beau langage[2]. La prose française est là toute prête et toute formée, presque autant que dans Guez de Balzac, moins le nombre, l'harmonie, l'équilibre, la proportion et la pureté. Du Vair n'a pas travaillé la rhétorique comme Balzac ; mais il possède déjà toute la

1. Cf. notamment, dans F. Strowski, *Pascal et son temps* (t. I, p. 88), un passage du livre *De la constance et de la charité*.

2. M. René Radouant en a publié une bonne édition, avec étude historique, commentaires et notes.

plénitude de l'art d'écrire. Malheureusement sa langue est beaucoup plus vieille que son style ; et sa syntaxe et sa grammaire l'ont empêché d'atteindre l'équilibre et la perfection qui ont immortalisé Guez de Balzac.

L'influence de Du Vair fut considérable pendant les trente premières années du XVIIe siècle. Copié et plagié par Charron, non seulement il a formé Malherbe, dont il était l'ami, mais il fut le prédécesseur et le maître de Balzac, qui affecta de l'oublier et même de le critiquer.

SAINT FRANÇOIS DE SALES

Il faut lire l'*Introduction à la Vie dévote* de saint François de Sales, parce qu'elle est écrite avec une naïveté sans égale, et parce qu'elle apprend à connaître un saint aimable, un saint qui a une âme d'enfant toute candide et toute blanche. Ceci n'est pas commun en littérature.

Ce fameux ouvrage, délices du public profane, est un simple guide pratique de perfection chrétienne, qui enseigne la pratique de la dévotion à force de persuasion et de douceur. L'auteur nous parle à l'oreille et en confidence ; il n'exige pas d'héroïsme ; il laisse « les suréminences aux esprits élevés », et veut qu'on serve Dieu « dans sa cuisine, dans sa paneterie, comme des laquais, portefaix et garçons de chambre ». Ne cherchez pas ici un écrivain ; vous ne trouverez qu'un homme, car les saints, a dit Pascal, « sont des hommes comme nous ». François de Sales est un précieux de l'Hôtel de Rambouillet à l'*état naturel*, qui trace délicieusement la carte du Tendre de la Dévotion. Poète épris de nature, adorant les animaux et les fleurs d'un amour qui se traduit à chaque instant par des comparaisons et des images champêtres, il présente la Religion en « petits bouquets » ; il propose des moments de retraite « comme les oiseaux ont des nids » ; il mêle potirons et champignons à propos de bals et de danses ; Jésus-

Christ est pour lui un *pélican,* un *hibou*, un *passereau...*

« Notre Sauveur sur le mont du Calvaire fut comme le pélican de la solitude, qui de son sang ravive ses poussins morts ; en sa nativité, dans une establerie déserte, il fut comme le hibou dedans la mazure, plaignant et pleurant nos fautes et péchés; et, au jour de son ascension, il fut comme le passereau se retirant et volant au ciel, qui est comme le toit du monde[1]. »

François de Sales a toutes les audaces et ne recule même pas devant certains sujets amoureux que pouvait seul aborder un saint pour qui tout est pur. Il a des chapitres merveilleux sur la chasteté, les amourettes, les flirts (3e p., XVIII); les vraies et fausses amitiés (*id.*, ch. XXII), les habits, honnêtetés des paroles et avis aux gens mariés (3e p.), la pudeur, les veuves, et même un chapitre sur l'honnêteté du lit nuptial. Il est difficile d'aller plus loin, et ceci (il faut l'avouer) ne fut pas le moindre attrait de cet étrange livre auprès des dames, que passionnent toujours ces discussions délicates. L'*Introduction à la Vie dévote* parut la même année que le fameux roman pastoral *L'Astrée* (1608), qui ne célébrait pas l'amour de la dévotion, mais la dévotion de l'amour. Montaigne avait publié les *Essais* depuis douze ans.

François de Sales a écrit un autre livre plus exagéré et plus monotone : les *Entretiens spirituels*. Le style garde toujours cette candeur qui désarme, cette naïveté inconnue même à Montaigne et à Amyot ; et la langue, plus familière encore, descend jusqu'aux comparaisons les plus puériles. Lisez le passage des sœurs qui préparent le dîner ou vont aux offices (VI), ce qu'il dit sur

1. *Vie dévote*, chap. XII, 2 p. — Voir dans ce sens l'anecdote de saint Grégoire de Nazianze et les coquillages du bord de la mer (2e p., ch. XIII) ; dans ce même chapitre la comparaison du « levreau pressé des chiens », et, plus loin, l'histoire du duc de Candie allant à la chasse.

les soupçons de saint Joseph à propos de la grossesse de la Sainte Vierge (III), et le chapitre sur les Colombes, (VII), où il mêle à la fois colombes, poules, Saint-Esprit, œufs couvés, charité, bonnes œuvres, etc. Vous verrez là sa curieuse tournure d'esprit.

Quel est le prêtre qui écrirait aujourd'hui de pareilles choses ? Il faut être vraiment un saint pour traiter de tels sujets, et un saint qui ait constamment les yeux au ciel et ne soupçonne même pas le péril de sa hardiesse. C'est par la profondeur d'innocence que François de Sales arrive à n'être pas ridicule dans ce rôle de Berquin réaliste de la Dévotion. Que de pareils hommes aient existé (la remarque est de Sainte-Beuve), quel démenti pour La Rochefoucauld !

A notre époque de littérature blasée et de fatigue verbale, la lecture de François de Sales est une joie et un repos.

RÉGNIER

Régnier clôt la liste des écrivains du XVIe siècle et empiète même sur le XVIIe siècle.

Le talent de Régnier a quelque chose de déconcertant : il est double et il est contradictoire[1].

Poète de grossièreté et de cynisme, cultivant l'image crue et populacière (Satire X, *Le Souper ridicule*), Régnier est notoirement scandaleux dans la moitié de son œuvre : impudeur (Épître II), scènes érotiques (Élégie IV), obscénité interminable (Satire XI), dévergondage effréné (*Macette*, Satire XIII), etc... Franchement ignoble dans ses *Poésies diverses* et ses *Épigrammes*, licencieux de pensée et de style, il méprise à la fois la morale et la discipline littéraire ; il reprend pour son compte la langue de la Pléiade et de Ronsard avec ses inversions et ses hiatus ; il attaque violemment Malherbe dans sa Satire IX et raille impitoyablement ses réfor-

1. Il a publié son œuvre de 1598 à 1626.

mes prosodiques, ses théories d'application et de travail. Enfin il retarde à plaisir. Sa poésie, réaliste, savoureuse, rutilante, créatrice, tombe à chaque instant dans la fureur, l'explosion ou la charge. Cette fougue répond bien aux passions et au tempérament de Régnier, et ici encore le caractère a créé l'écrivain. Régnier est au privé un débauché et un bohême incorrigible.

Il n'est pas aisé de choisir des exemples de sa manière réaliste. En voici un des moins grossiers qu'on puisse donner :

Mais, à tant d'accidents l'un sur l'autre amassés,
Sachant qu'il en fallait *payer les pots cassés,*
De rage, sans parler, je m'*en mordais la lèvre,*
Et n'est Job de dépit qui n'en *eût pris la chèvre,*
Car un limier boiteux, de *galles damassé,*
Qu'on avait d'huile chaude et de soufre *graissé,*
Ainsi comme un *verrat enveloppé de fange,*
Quand sous le corselet la *crasse lui démange,*
Se *bouchonne* partout, de même en pareil cas,
Ce *rongneux las-d'aller* se frottait à mes bas ;
Et, fust pour estriller ses *galles et ses crottes,*
De sa grace *il graissa mes chausses pour mes bottes,*
En si digne façon, que le *fripier Martin,*
Avecq' sa malle tache y perdrait son latin.

(*Satire* X.)

Voilà le Régnier trivial, mais *convenable* encore, que Montesquieu appelait un Giorgione. Il est impossible de citer le reste.

Mais il y a un autre Régnier. Ce pilier de cabaret, ce pétrisseur d'images, ce poète débraillé est aussi un portraitiste délicat[1], un esprit droit, un poète *en avance de cinquante ans sur son siècle,* un versificateur très pur, d'une perfection irréprochable, un classique comme Malherbe, l'*égal de Boileau* pour le goût, le bon sens, la rectitude, la science des vers. Ouvrons *au hasard :*

1. Voir la *Satire II,* vers 155, etc.

Je proteste
Que je me meurs d'amour quand je suis près de vous ;
Je vous aime si fort, que j'en suis tout jaloux.
Puis, rechangeant de note, il montre sa rotonde : (collet)
Cet ouvrage est-il beau? Que vous semble du monde ?
L'homme que vous savez m'a dit qu'il n'aime rien...
Madame, à votre avis, ce jourd'hui suis-je bien ?
Suis-je pas bien chaussé ? Ma jambe est-elle belle ?
Voyez ce taffetas ; la mode en est nouvelle ;
C'est œuvre de la Chine... A propos, on m'a dit
Que contre les clinquants le roi fait un édit...
Mais, comme Dieu voulut, après tant de demeures (retards),
L'horloge du palais vint à frapper onze heures.
Et, lui qui pour la soupe avait l'esprit subtil :
A quelle heure, monsieur, votre oncle dîne t-il ?
Lors bien peu s'en fallut, sans plus longtemps attendre,
Que de rage au gibet je ne m'allasse pendre.
(*Satire* VIII, *Le fâcheux.*)

Lisez le début de la Satire III, c'est absolument du Boileau, avec les tournures et les constructions habituelles à l'auteur de l'*Art Poétique :*

Marquis, que dois-je faire en cette incertitude ?
Dois-je, las de courir, me remettre à l'étude ?
Lire Homère, Aristote et, disciple nouveau,
Glaner ce que les Grecs ont de riche et de beau ? etc.

Et encore :

Puis, que peut-il servir aux mortels ici bas,
Marquis, d'être savant ou de ne l'être pas,
Si la science, pauvre, affreuse et méprisée,
Sert au peuple de fable, aux plus grands de risée ;
Si les gens de latin des sots sont dénigrés
Et si l'on est docteur sans prendre ses degrés ?

Toute cette Satire III (*Vie à la Cour*) est sur ce ton. A chaque instant Régnier a la c upe et le mécanisme de Boileau :

Pensent-ils, des plus vieux offensant la mémoire,
Par le mépris d'autrui s'acquérir de la gloire,
Et, pour quelque vieux mot étrange ou de travers,
Prouver qu'ils ont raison de censurer leurs vers ? etc...
(*Satire* IX, *Contre Malherbe.*)

Ce que Régnier a écrit de plus immoral, comme l'abominable satire *Macette*, est précisément ce qu'il a écrit de plus parfait. C'est du Boileau, avec plus de plénitude et de saveur. N'eût-il fait que ce chef-d'œuvre, Régnier mériterait encore sa gloire. Le dialogue d'amour *Chloris et Philis* est aussi un exemple de facture classique dans toute sa suprême pureté. Voilà le second Régnier : un classique avant la lettre, un homme qui précède et contient Boileau tout entier, Boileau versificateur et poète représentatif du XVIIe siècle.

Il faut donc lire, dans Régnier, les *Satires* et *Chloris et Philis*. Les *Élégies* et *Épîtres* font partie de sa production médiocre.

C'est le contraste, la *dualité de son talent* qui fait la grande originalité de Régnier. La moitié de son œuvre vient du XVIe siècle : langue crue, violente, insolente, populaire. L'autre moitié est déjà du meilleur XVIIe siècle. Régnier eût été Boileau, s'il eût compris Malherbe, adopté ses règles et répudié Ronsard.

Comment ne l'a-t-il pas fait ? C'était si facile ! Il avait si bien tout ce qu'il fallait pour donner une forme définitive à la poésie d'imagination et de fantaisie. Il lui eût suffi de resserrer son métier et de plier sa verve aux règles qu'enseignait Malherbe. On peut s'étonner aujourd'hui qu'un tel poète ait manqué son rôle ; mais à cette époque l'optique littéraire était bien différente. Régnier s'est trompé parce qu'il a cru qu'on pouvait revenir en arrière et supprimer Malherbe. Il n'a pas vu qu'au point où en était la langue, la poésie ne pouvait plus être un épandage, mais une canalisation, et que seule la sévérité de Malherbe était capable d'assurer son avenir.

En 1729, Brossette, pour venger Boileau, fit une édition de Régnier et prouva que l'auteur de *Macette* était lui aussi un imitateur des poètes anciens et des auteurs italiens, surtout de Caporali.

Régnier n'est pas, quoi qu'en ait dit Sainte-Beuve, le Montaigne, mais bien le Rabelais de la poésie.

BAYARD

Tout ce qu'on connaît de Bayard est contenu dans le livre célèbre : l'*Histoire du bon chevalier sans peur et sans reproche,* par le Loyal Serviteur, curieuse biographie, parue en 1527, trois ans après la mort de Bayard. L'auteur anonyme de ce récit est un écrivain d'une profondeur de naïveté qu'on ne retrouve même plus chez Montaigne, Rabelais, Amyot ou saint François de Sales. Il n'existe pas dans tout le XVIe siècle d'œuvre comparable à cette histoire du bon chevalier, qui « oncques en sa vie ne s'estonna de chose qu'il vit ou ouït ». C'est beaucoup plus qu'un livre indispensable pour la connaissance de l'époque (le type de Bayard est unique et ne ressemble en rien aux grands capitaines du temps, les Montluc et les Tavannes, par exemple) : une pareille lecture peut être pour le style et la pensée de chacun une source inépuisable de renouvellement et de rajeunissement. Le dialogue surtout est inimitable. On ne peut se figurer l'intérêt et le relief de ces anecdotes : chaque chapitre est un fait, et chaque fait un prodige, dont le moindre est la *Défense du pont,* si souvent citée, Bayard tenant tête, lui seul et pendant une demi-heure, à 200 soldats espagnols ! Ce Bayard incarne au naturel l'idéal des sentiments les plus purs et les plus sublimes : bonté, bravoure, dévouement, amour chevaleresque (ch. XIII, le manchon, le tournoi de Carignan) ; délicatesse envers les femmes, loyauté à la guerre (ch. L, l'hôtesse et ses filles) ; respect de la pudeur (ch. LV : « Et pourtant le bon chevalier n'était pas un saint... »), etc., etc...

Vous serez émerveillé par le tact et la discrétion de ce biographe anonyme qui, sans jamais prendre le ton du panégyrique, raconte avec tant de simplicité les actions les plus gigantesques, et peint son héros en héros, sans embellissement ni fiction, avec très peu de renseignements surtout sur sa vie privée. A la fin seulement nous entrevoyons le Bayard intime, le chrétien pieux, désintéressé, charitable, épris de justice, chose alors si exceptionnelle dans cet abominable métier des armes. On se demande (et ce mystère est encore un attrait) comment on peut concilier tant de délicatesse et une dévotion si sincère (Voir sa mort édifiante, ch. LXV) avec l'atroce profession de tueur d'hommes, qui égorge le plus de monde qu'il peut ; qui arrive devant une ville fortifiée, prévient les habitants qu'en cas de résistance ils seront tous passés au fil de l'épée ; qui se bat en duel pour l'honneur jusqu'à la mort (ch. XXII), fait pendre les gens, déclare la guerre au pape et ne se console pas de n'avoir pu le faire tomber dans une embûche (ch. XLIII), tout en s'indignant qu'on eût voulu empoisonner « le lieutenant de Dieu sur la terre ».

Ce livre devrait être entre toutes les mains, comme un des plus curieux documents que nous ayons sur les mœurs du XVIe siècle, et un des plus impérissables chefs-d'œuvre de notre vieille langue et de notre vieux style français.

MONTLUC

On ne peut parler de Bayard sans évoquer, comme contraste, la figure de Montluc, qui n'a de commun avec lui que la bravoure et l'honnêteté d'un condottiere toujours fidèle à sa parole.

Les fameux *Commentaires* de Montluc contiennent le récit de 50 ans de batailles ou de guerres civiles. Il n'y a pas, dans notre littérature, de livre plus invraisemblable, plus terrible et plus sublime que ces souvenirs

d'un soldat qui n'a jamais rien lu et n'a songé à écrire qu'à l'âge de 75 ans. Aucun roman d'Alexandre Dumas n'offre une si dramatique succession d'aventures. On a la guerre vivante et présente sous les yeux, avec ses horreurs, sa bestialité héroïque et ce continuel mépris de la mort, qui, poussé à ce degré d'extravagance, a quelque chose de déconcertant, j'allais presque dire de comique.

Montluc eut la passion de la guerre et ne vécut que pour se battre. Cruel, ambitieux, type de soudard et de vieux routier, mais type d'honneur passionné pour son roi, il ignore la peur et défie le danger. Il assiste à deux cents escarmouches, à cinq grandes batailles, dix-sept assauts, onze défenses de forteresses, un siège inouï (Sienne), un coup de main formidable (les Moulins d'Auriol). Des vingt-quatre blessures qu'il reçoit, la dernière lui fracasse le visage et le laisse défiguré. Pendre, tuer, massacrer, voilà sa vie. Il n'a ni hésitation ni pitié. Il regarde froidement égorger femmes et enfants. Chargé de pacifier la Guienne, il brûle tout et pend tout, c'est sa méthode, et il s'en vante. Il dit tranquillement, après avoir fait décapiter trois mille Huguenots : « Je ne vis jamais tant de têtes voler... » Il comble les puits avec les cadavres, « de sorte qu'on les peut toucher avec la main ». A la prise de Monségur, il fait tuer tous ceux qui tentent de se sauver. A Rabenstens, on massacre même les femmes. Après la bataille où il est blessé, M. de Goas vient le réconforter, en lui donnant l'assurance qu'il n'était « demeuré pas une seule personne en vie ».

Ce héros de terreur et de sang, au demeurant le meilleur homme du monde, passe bien à tort pour un catholique fanatique. Ses *Commentaires* prouvent que la question religieuse ne l'a jamais beaucoup préoccupé. Il se battait pour le parti catholique, parce que ce parti représentait le roi et la France, et que Montluc, foncièrement royaliste, est toujours prêt à donner sa vie

pour le service de la France et du roi son maître. Il détestait les protestants, parce que leur révolte était selon lui antipatriotique et antiroyaliste. Il n'a pas caché ses premiers sentiments d'hésitation et d'indulgence en faveur des Huguenots. Mais il n'admettait pas qu'on discutât l'autorité royale, et il a massacré sans pitié tous ceux qui ne partageaient pas ses convictions. Il n'approuva pas, d'ailleurs, la Saint-Barthélemy et, vers la fin de sa vie (1573), il adressa au roi un discours sur le *Fait de la Paix*, où il prêche la tolérance.

Les *Commentaires* de Montluc furent écrits d'un jet, presque sans rature, en sept mois, par un homme qui n'était pas écrivain et qui n'avait lu que les *Mémoires* de Du Bellay sur le règne de François Ier. La force des choses vues donne pourtant à ce soldat narrateur une intensité qu'on ne retrouve que chez Retz et Saint-Simon. C'est un style de *non-littérateur*, fruste, violent, brutal, un style à coup de sang, qui vous parle face à face et sous le nez, style méridional d'un gascon partout orateur, entremêlant ses récits d'interminables harangues, dont sa prodigieuse mémoire certifie les termes. La relation du siège de Sienne est une chose qui passe toutes les descriptions de l'Antiquité. La prise des moulins d'Aurio est célèbre aussi (1536), avec la bataille de Cérisoles, et, dans un autre ordre d'idées, la scène à la cour devant François Ier. Montluc fut tellement terrifié à l'idée d'avoir pu perdre la bataille, qu'il a ce mot sur M. d'Enghien, qui lui racontait les détails : « S'il m'eût donné deux coups de dague, je crois que je n'aurais pas saigné. » Voilà son style. Ses plaidoyers et ses conseils grandissent encore l'homme et le caractère. Il n'y a pas à choisir dans Montluc. Il faut tout lire.

TAVANNES, BRANTÔME, ETC.

Écrits par son fils et publiés en 1657, les *Mémoires* de Tavannes n'ont rien de commun avec les *Commen-*

taires de Montluc. C'est l'histoire de certains règnes, Henri II, François II, Charles IX, avec considérations historiques, militaires et philosophiques, présentées par un moraliste intéressant et un observateur de grande finesse. Il est question de tout dans ces volumes : finances, religion, guerre, intrigues, politique, complots, criminalité, budgets, droit des gens, mœurs, coutumes, hérésies, etc...

Les *Mémoires* de Vieilleville, rédigés par son secrétaire en 1571, à la veille de la Saint-Barthélemy, sont beaucoup plus émouvants. Ouvrage intime et de mœurs privées, où l'histoire de France est racontée à travers la vie du maréchal de Vieilleville, qui fut une très noble figure, ces *Mémoires* seraient à lire, rien que pour le ton et l'originalité du dialogue. On y trouve des scènes exquises : la brouillerie de François Ier et du Dauphin (ch. XXV) ; le mariage de la maréchale de Montejan (ch. XXVIII et suivants) ; la réception de M. d'Enghien à Marseille et l'entreprise de Nice (ch. XXXVI et XXXVII) ; l'histoire du sacre de Henri II (liv. III) ; M. de Vieilleville en Angleterre, son retour, la Cour, les intrigues, le châtiment de Bordeaux, etc... Il faudrait tout citer.

Brantôme s'est fait une réputation de scandale avec ses *Vies des Dames galantes*, ouvrage grivois et ennuyeux. Ses *Vies des grands capitaines* (1610) ont bien plus de valeur.

Brantôme est un sceptique, qui n'a ni pudeur ni sens moral d'aucune sorte. Esprit sans méthode, âme sans idéal, vaniteux, peu sûr, brouillon et bavard, il écrit un style inégal, changeant, malicieux, fureteur, à bâtons rompus, un style singulièrement vivant, de vision forte et brusque, monographies sans fin, chapitres de trente lignes, considérations, anecdotes ou traits de mœurs. Philippe II d'Espagne n'est pour lui que le thème d'un curieux et dramatique récit. Il transcrit avec la plus cynique indifférence les crimes de César Borgia et le sac de Rome par l'armée du Connétable (une des meil-

leures scènes). Il voudrait nous faire admirer Catherine de Médicis et Marguerite de Valois, la première femme d'Henri IV. Louis XI l'amuse (t. II), avec « ses bons tours de dissimulation » et la « gentille » façon dont il fit mourir son frère le duc de Guyenne ; et en même temps voici l'éloge enthousiaste de Bayard, de François Ier, du chancelier de l'Hôpital, qu'il peint par deux ou trois fortes anecdotes. La digression et l'anecdote résument la manière de Brantôme.

Les *Mémoires* de Bassompierre sont intéressants historiquement jusqu'en 1631, surtout pour la Cour de Henri IV, dont Bassompierre fut l'ami intime et dont il a raconté la mort. Incorrects, superficiels et rapides, ces *Mémoires* nous donnent cependant un Henri IV bien vivant et révèlent parfois un étonnant réalisme. Bassompierre dit qu'à la suite de sa blessure ses « entrailles sortirent de son ventre et tombèrent au côté droit de ses chausses », au point que « le nombril lui collait contre le dos » (Année 1605). On a raison d'écrire, quand on a de pareilles choses à raconter et qu'on les dit de cette façon.

Signalons encore l'*Histoire des choses mémorables* de Fleuranges, pleins de jolies descriptions de batailles ; les magnifiques *Mémoires* de Sully, Duplessis-Mornay, Marguerite de Valois ; les *Mémoires* de La Noue, le « Bayard des protestants », homme intègre, âme admirable de bonté, de sagesse et de tolérance ; les *Mémoires* d'Agrippa d'Aubigné, auteur d'une *Histoire universelle* dont la préface est un chef-d'œuvre, et où il y a de précieux renseignements sur la Saint-Barthélemy à Paris et en province (Liv. I, chap. IV et V) ; François de Rabutin, Bernard Palissy, très vivant prosateur, etc., etc. Nous ne pouvons entrer dans le détail et apprécier tout ce qui a été écrit dans ce genre au XVIe siècle.

XVIIe SIÈCLE

CHAPITRE V

L'ESTHÉTIQUE CLASSIQUE

Malherbe et l'évolution de la poésie. — L'art de Malherbe. — L'esthétique de la perfection. — Le métier et le travail dans Malherbe. — Guez de Balzac. — Fixation de la prose. — Balzac créateur de style. — Les procédés de la prose classique. — Le cardinal de Retz précurseur de Saint-Simon.

MALHERBE

La *Pléiade,* Ronsard et ses imitateurs, les désordonnés comme Du Bartas, les violents comme d'Aubigné, les galants comme Desportes et Bertaut, tout le mouvement poétique du XVIe siècle recule et s'efface devant Malherbe. C'est de Malherbe que date la poésie française classique[1].

Ce qui frappe, quand on lit la vie de Malherbe d'après les commentaires de Racan et de Tallemant, c'est la conscience insolente que cet homme a eue de son génie et de son rôle. Il n'a pas un instant douté de la victoire et il a littéralement prédit sa propre immortalité. Et cependant la révolution qu'il entreprenait était colossale : lutter contre toute la production poétique de son temps ; écraser Ronsard, dont on adorait même les défauts ; discréditer Du Bartas, qui avait 20 éditions en

1. Desportes et Bertaut peuvent passer pour les poètes de transition entre Ronsard et Malherbe.

trois ans; faire oublier Desportes et Bertaut, poètes de forme exquise; et, à la place de tout cela, installer une poésie nouvelle, châtiée, difficile, raisonnable, de bon goût: voilà l'œuvre de Malherbe, de 1587 à 1628.

Ce qu'il a fait, il a réellement voulu le faire. Après avoir passé la moitié de sa vie à admirer les poètes de la Pléiade, Malherbe commence par accommoder à la mode italienne le bel esprit précieux de Ronsard (*Les Larmes de saint Pierre,* 1587); puis, quittant ces modèles et rejetant leurs procédés, lentement, laborieusement, il se compose une manière et remplace les belles qualités d'intempérance et de verve, dont abusaient tous ces poètes faciles et qu'il ne possédait pas lui-même, par des qualités solides, de raison, de force, de clarté, de concision, avec lesquelles il réalise enfin la perfection de la langue et l'harmonie du style et qui lui permettent de s'établir roi de la poésie et dictateur du Parnasse. Il impose la prosodie, le ton, l'expression, la mesure. Entêté, despote, vantard, impitoyable, il règne, il enseigne, il régente et, à la face du monde, il proclame son œuvre impérissable. « Il a inventé le goût » dit Nisard. C'était à la fois inventer l'art et le métier.

La réforme de Malherbe, si importante au point de vue grammaire, esthétique et travail de style, comprend non seulement la langue et la prose [1], mais la poésie, la versification, la prosodie, inversions, rimes, enjambements, consonances et emploi des mots [2]. La poésie qu'il a fondée par sa technique durera jusqu'à Victor Hugo, et le Romantisme même en respectera les principes. L'insupportable caractère de Malherbe eût peut-être paralysé sa réforme, s'il n'avait joint l'exemple au précepte. Mais comment contester la valeur d'une doctrine capable d'engendrer une œuvre parfaite, qui surprend

1. Ses principes et ses conseils étaient excellents; mais il écrivait de la bien mauvaise prose, comme on peut le voir par la lecture de ses lettres, qui sont indignes de lui.

2. Son *Commentaire sur Desportes* contient toute sa poétique.

et ravit tout le monde? C'est surtout par la qualité de sa production que Malherbe a établi son autorité. Il était si bien maître de son instrument, qu'il semble avoir créé pour son compte les coupes et les rythmes qu'il empruntait à Ronsard. Les règles qu'il a promulguées exerceront après lui un tel prestige, que tout le XVIIe siècle croira qu'il suffit de les observer pour produire des chefs-d'œuvre.

Tandis que Ronsard échouait par le dévergondage de ses qualités, Malherbe fixait la poésie à force de discipline, de tact, de jugement, de sécheresse même. Il n'est pourtant pas le premier, quoi qu'en ait dit Boileau, qui ait « fait sentir dans les vers une juste cadence ». Des pièces de vers parfaites, il y en avait, du temps de Malherbe et même avant lui. Seulement ces pièces parfaites, on les trouve chez certains auteurs, à l'état *intermittent* et jamais comme *unité de manière;* tour à tour captives d'une langue encore archaïque (Villon), noyées dans la production facile (Marot) ou monotones (Du Bellay) ou torrentielles (Ronsard), mêlées à des aspirations déréglées (Régnier) ou n'exprimant que des fadeurs (Desportes), en tous cas toujours écrites sans prosodie, avec l'irrégularité, les hésitations et les licences de l'époque. Malherbe seul représente la perfection égale, constante, continue. Règles, grammaire, prosodie, rythme, tout se tient chez lui; la strophe est indestructible; le métier n'ira pas plus loin.

Par exemple, ne cherchez pas dans Malherbe la couleur, l'audace, l'image, la nature, l'ivresse poétique, le délire des mots. C'est le vers délustré et brillant de sa seule force intérieure, le vers serré et plein que Boileau aimera, et qui restera lisible et jeune même pour les lecteurs du XXe siècle.

Malherbe ne connaît que la raison, n'obéit qu'à la raison. Elle est le fond de son lyrisme; elle a dominé son esthétique et discipliné même sa douleur paternelle (*Stances à Du Périer*). Méthodique comme sa vie, arrangée

comme ses strophes, sa poésie exprime nettement son caractère privé, dominateur, inflexible. Faute de rencontrer le sublime, Malherbe s'est contenté d'atteindre la noblesse ; mais cette noblesse de ton, résultat de la plénitude de facture, il l'a portée à son plus haut point d'expression, aussi bien dans les larges inspirations poétiques que dans le vers capricieux et bref, qu'il manie si supérieurement (LXXII. Chanson). Écrivant, du reste, presque toujours en strophes, une seule fois, je crois, en alexandrins suivis, c'est presque uniquement par le travail qu'il a obtenu cette beauté de forme à laquelle nous devons des morceaux comme la *Paraphrase du Psaume CLXV*, les plus beaux vers peut-être qui existent dans notre langue :

En vain, pour satisfaire à nos lâches envies,
Nous passons près des rois tout le temps de nos vies
A souffrir des mépris, à ployer les genoux ;
Ce qu'ils peuvent n'est rien ; ils sont, comme nous sommes,
Véritablement hommes
Et meurent comme nous.

Ont-ils rendu l'esprit, ce n'est plus que poussière
Que cette majesté si pompeuse et si fière,
Dont l'éclat orgueilleux étonnait l'univers ;
Et, dans ces grands tombeaux où leurs âmes hautaines
Font encore les vaines,
Ils sont mangés des vers...

Cette ampleur, cette sûreté, ce ton inconnu à Marot, purs de tout alliage et qui font de Malherbe le Bossuet de la poésie, voilà ce qui était nouveau dans notre littérature.

Sous ce rapport, la grandeur d'accent des odes *Au roi Louis XIII allant châtier la rebellion* et *Sur la mort de Henri IV* n'a jamais été dépassée. Les stances *Prière pour le roi Henri le Grand* sont une production sans défauts et sans rides. Tout le monde sait par cœur les

immortelles *Stances à Du Périer* sur la mort de sa fille, qui ne vieilliront jamais et qu'aucun poète ne fera oublier. L'éternité de la langue immortalise des productions comme l'*Ode à la Reine mère du Roi*. Même au début, quand Malherbe ronsardise encore, sa première poésie précieuse et italienne, *Les Larmes de saint Pierre*, est déjà toute une révolution, pour l'harmonie, le choix et le goût. La perfection de son œuvre est tellement définitive et porte en elle tant de fécondité et d'avenir, qu'il aurait pu signer lui-même tout ce qui s'est fait en poésie jusqu'au XIXe siècle, en passant par les chœurs d'*Athalie*, Jean-Baptiste Rousseau, Lebrun et Lefranc de Pompignan [1].

On n'a qu'à ouvrir Malherbe pour lire à chaque instant des beaux vers comme ceux-ci :

La terreur de son nom rendra nos villes fortes...
On n'en gardera plus ni les murs ni les portes ;
Les veilles cesseront au sommet de nos tours...
La moisson de nos champs lassera les faucilles
Et les fruits passeront la promesse des fleurs...

Nous disions qu'il ne faut pas trop chercher les images. Elles sont rares, en effet, et elles ont toujours quelque chose d'artificiel ou d'allégorique, comme dans cette strophe :

L'aurore, d'une main, en sortant de ses portes,
Tient un vase de fleurs languissantes et mortes.

1. On croit parfois lire Jean-Baptiste Rousseau :

Tel qu'en vagues épandues
Marche un peuple impérieux,
De qui les neiges fondues
Rendent le cours furieux... etc...
(MALHERBE, XX, II. *Aux dames.*)

Ou encore :

Au delà des bords de la Meuse,
L'Allemagne a vu nos guerriers
Par une conquête fameuse
Se couvrir le front de lauriers, etc.
(MALHERBE. *A la Reine-mère.*

Elle verse de l'autre une cruche de pleurs ;
Et, d'un voile tissu de vapeurs et d'orage,
Couvrant ses cheveux d'or, découvre son visage...

Les Larmes de saint Pierre.

Ou encore :

Et déjà devant lui les campagnes se peignent
Du safran que le jour apporte de la mer.

Malherbe n'a aucun talent descriptif ni aucun sens de la nature. S'il lui arrive d'évoquer les bois et les champs, c'est toujours par la pensée et par l'idée, et non par sensation directe :

L'Orne comme autrefois nous reverrait encore,
Ravis de ces pensers que le vulgaire ignore,
Égarer à l'écart nos pas et nos discours ;
Et, couchés sur les fleurs comme étoiles semées,
Rendre en si doux ébats les heures consumées,
Que les soleils nous seraient courts[1].

Les ombres de Damon.

Ou encore :

La gloire des méchants est pareille à cette herbe
Qui, sans porter jamais ni javelle ni gerbe,
Croît sur le toit pourri d'une vieille maison :
On la voit sèche et morte aussitôt qu'elle est née,
Et vivre une journée
Est réputé pour elle une longue saison.

Paraphrase.

Il y avait malheureusement dans la nature même du génie de Malherbe quelque chose de négatif, des germes d'épuisement, des procédés de sécheresse qu'il devait léguer fatalement à la nouvelle poésie classique. Au lieu de se tourner vers l'inspiration personnelle, il eut le

1. Voyez aussi la pièce LXXVI. *Chanson*, admirable de versification.

tort de continuer à exploiter la rhétorique mythologique de Ronsard et de traiter presque toujours des thèmes de développement et d'actualité. Placer l'art exclusivement dans la facture, c'était engendrer tout un genre de lyrisme fabriqué, qui devait produire des compositions comme l'*Ode sur la Prise de Namur* et les odes de Lamotte. A partir de Malherbe, la poésie ne sera plus qu'un exercice positif, d'où l'imagination et la sensibilité disparaîtront jusqu'à l'époque du Romantisme.

Voilà le « tort » de Malherbe. Mais pouvait-il faire autrement, et était-il le maître de réagir ? S'il n'a pas directement continué Ronsard, c'est d'abord parce que son tempérament l'inclinait à la discipline, et aussi parce que l'imagination avait donné en littérature tout ce qu'elle pouvait donner, et que la langue était mûre pour l'expression de l'idée et de la raison, plutôt que pour la pure expression pittoresque.

Brunetière ne croyait pas que Malherbe ait eu de son vivant beaucoup d'influence, ses œuvres *complètes* n'ayant été publiées que trois ans après sa mort, et Desportes et Bertaut ayant déjà réalisé les premières réformes prosodiques. Brunetière va jusqu'à dire que « Malherbe a été le témoin et non l'initiateur de la réforme à laquelle on a attaché son nom », et « qu'on ne sait pas trop comment s'est exercée son influence » [1]. C'est pousser loin le paradoxe. L'influence de Malherbe fut, au contraire, immédiate, considérable, non seulement à la Cour et à la ville, mais dans les salons et les milieux littéraires. La mode même s'en mêla, dit le duc de Broglie. Si Malherbe avait contre lui Régnier, Théophile de Viau, Colletet, Hardy, d'Urfé, Le Vayer, Mlle de Gournay, Scudéry, Saint-Amant, La Calprenède, Chapelain, Brébeuf, il comptait pour amis la marquise de Rambouillet, Richelieu, Voiture, Balzac (qu'il avait créé et que Sainte-Beuve appelle un « Malherbe en prose »),

1. *Manuel de l'histoire de la littérature française.*

Maynard, Racan, ses deux élèves, bons poètes tous les deux, Godeau, Pellisson, le grave et excellent écrivain Du Vair, Mlle de Scudéry, etc... L'influence de Malherbe éclate partout et va toujours grandissant : « La fondation même de l'Académie et le dictionnaire furent son héritage [1]. »

La meilleure façon de lire Malherbe est de le lire tout entier. Un petit volume de 5 000 vers, en dehors de sa Correspondance et de son *Commentaire sur Desportes*, représente à peu près toute son œuvre (1587 à 1628).

En deux mots, Malherbe a dégagé le filon pur ; il a créé l'art et le métier ; il a inventé la noblesse, la *sobriété*, la diction parfaites ; et c'est avec certitude qu'il a pu dire dans une langue vraiment digne de l'immortalité :

Appollon, à portes ouvertes,
Laisse indifféremment cueillir
Les belles feuilles toujours vertes
Qui gardent les noms de vieillir ;
Mais l'art d'en faire des couronnes
N'est pas su de toutes personnes,
Et trois à quatre seulement,
Au nombre desquels on me range,
Peuvent donner une louange
Qui demeure éternellement [2].

GUEZ DE BALZAC

Il faut faire dans notre littérature une place d'honneur à Guez de Balzac, qui eut le mérite de fixer la prose française immédiatement avant Pascal. Il est très vrai que le style de Balzac est déjà celui de tout le XVIIe siècle, comme le constatait *Menagiana*, mais c'est aussi celui du XVIIIe et même du XIXe siècle, en ce sens que tous les mots qu'il emploie sont encore les nôtres.

1. Duc de Broglie, *Malherbe*, p. 116.
2. Malherbe ne laissa que trois élèves directs, Maynard, Racan et Segrais, qui tous les trois (Maynard surtout) ont fait d'aussi beaux vers que lui.

Il existe de plus belles proses françaises ; vous n'en lirez pas de plus solide, de mieux ajustée, de plus harmonieuse ni de plus exacte. Pour le goût, la noblesse, l'esprit, Balzac est incomparable. Et ce n'était pas une petite chose que de dompter cette prose française, si tardive à s'équilibrer, si lente à prendre forme, depuis Rabelais et Calvin [1]. Son *Socrate chrétien* (1652) demeure une œuvre toujours attrayante par la qualité de la forme et l'éloquence des idées. Préciosités, antithèses, abus de la périphrase et de la recherche constituent ordinairement le fond un peu apprêté de ce talent d'écrivain. Dans le *Socrate chrétien* l'artifice se sent beaucoup moins. On prétend que les *qui* et les *que* caractérisent le génie de notre langue, et l'on sait à quel point les écrivains du XVIIe siècle, Descartes et Pascal surtout, en ont abusé. Ces *qui* et ces *que,* boulons et armatures de la phrase latine, n'étaient pourtant pas si nécessaires, puisque Balzac s'en passe et les a presque complètement supprimés. Pour la science et la variété des tournures, rien n'est plus profitable à lire que le *Socrate chrétien*, suite de considérations sur la religion chrétienne, qui annoncent déjà Pascal et Bossuet [2]. Qu'importe que Balzac n'ait pas eu de génie, s'il enseigne à avoir du talent ! Ses autres ouvrages sont tout aussi impeccables, mais de peu de sensibilité et de médiocre inspiration. Ils ne valent que par le travail.

Son traité sur *Le Prince* (1631), simple devoir de rhétorique, n'est guère qu'un recueil de pensées ordinaires et sans relief. En traçant le portrait idéal du prince vertueux, qui n'est autre que Louis XIII, Balzac fait trop souvent du Montaigne décoloré (I, p. 42) [3]. On peut lire

1. Cf. la *Préface* de Guez de Balzac.

2. Balzac est un Pascal exclusivement précieux, un Pascal sans profondeur, et qui n'aurait que de l'esprit. — On trouve déjà les idées de Bossuet dans la *Dissertation sur les Romains,* que Balzac écrivit pour Mme de Rambouillet.

3. Édition L. Moreau (chez Lecoffre, 2 vol.).

cependant deux curieux chapitres sur la dévotion (VII et VIII); des exemples d'antithèses qui caractérisent bien sa manière (II, p. 58); le portrait de Louis XIII (p. 89); les flatteuses allusions qui sont le fond du livre (p. 104); les idées de Balzac sur le droit divin (p. 199) et parfois des pages de style très ferme (p. 46).

Aristippe ou de la Cour (1658), qui traite cette fois non plus du prince, mais de son entourage et des ministres, est le livre que Balzac a le plus travaillé et où il a mis toute sa science des mots. Point de titres ni de sommaires ; le sujet de chaque discours est très vague : sur les favoris (I et II), les petites causes et les grands événements (III), guerre et conquête politique (IV), sur les bons et les mauvais conseils (V), les affaires, les conseilleurs, les censeurs, les mécontents, les faux sages, etc. (VI). Le seul défaut du livre, c'est que c'est encore du Montaigne refroidi, pondéré, banal et pompeux.

Vous trouverez plus d'agrément aux *Entretiens* (1657), à cause de la piquante diversité des sujets. Sur l'impossibilité de beaucoup écrire (Entretien IV); les faux critiques (X et XI); les savants, la poésie, l'histoire, les traductions, Malherbe et Ronsard (XXXI), Montaigne (XVIII et XIX), etc. Tout cela est d'un excellent critique.

Balzac fut avec Voiture le grand épistolier de France, et ce sont ses Lettres qui lui valurent surtout sa réputation de bel esprit. Boileau, qui aimait ses ouvrages, signale avec raison l'affectation et l'enflure de sa Correspondance[1]. Dans ces *Lettres* hyperboliques, pédantes, froides, d'une bonhomie laborieuse, Balzac, à force d'application, a ôté la vie à son style ; non qu'il ait eu tort de travailler[2] ; mais l'effort doit-il encore s'exercer sur quelque chose de vivant, et non pas sur des pensées insignifiantes et mortes. Ses *Discours*, entre autres, don-

1. *Réflexions sur Longin*. 7e Réflexion.
2. Tome I, p. 507 et 307.

nent l'impression de quelqu'un qui s'épuise à vouloir mettre en valeur le néant.

En résumé, malgré l'indigence du fond, Balzac fut vraiment digne de l'admiration qui lui a pendant si longtemps conféré une sorte de royauté littéraire. Son *Socrate chrétien* et ses *Entretiens* sont une lecture à recommander et restent des modèles de tout ce qui peut s'apprendre dans l'art d'écrire. On étudie très bien les rouages d'une machine quand elle cesse de fonctionner. Le style desséché de Balzac est un champ d'expérience qui permet de voir matériellement par quels procédés on arrive à construire de bonnes phrases. « Balzac est facile à pasticher, a dit Sainte-Beuve. Sa manière d'écrire se réduit à un tic et à un trait, et pourrait presque s'apprendre. On en ferait une machine à rhétorique. » Boileau écrivit à M. de Vivonne, dans le goût de Balzac, une lettre qui eut du succès. Fléchier louait l'auteur du *Socrate*. L'abbé Trublet fit son éloge. La Bruyère l'admirait. Joubert a dit : « C'est un de nos meilleurs écrivains », dont la manière « a bien du rapport avec Rousseau », ajoute Sainte-Beuve, qui a longuement parlé de lui dans son *Port-Royal*[1]. Bossuet lui-même reconnaît avoir pris dans Balzac le goût du style harmonieux et « l'idée des phrases très nobles ». « La forme de Bossuet est trouvée », dit Lanson. A coup sûr, la forme de Pascal a été trouvée par l'auteur du *Socrate chrétien*, qui fut le roi de l'éloquence et de la diction, trente ans avant les *Provinciales*.

LE CARDINAL DE RETZ

Le cardinal de Retz est une des figures les plus attirantes et les plus équivoques de notre histoire anecdotique française. Ambitieux vulgaire et mauvais prêtre, courtisan raté et libertin prodigue, honnête parfois jus-

1. T. II, p. 387.

qu'à payer ses dettes et sauvé de l'oubli par son seul talent d'écrivain, le cardinal de Retz fut une sorte d'inconscient, un agité à froid, le sphynx de la Fronde. On a beau le lire, on ne parvient pas à comprendre les motifs de sa conduite, à moins qu'il n'ait entrepris la guerre civile uniquement pour se donner le plaisir de la raconter. Malgré son amour du peuple et les dehors d'un libéralisme politique dont je m'étonne que Sainte-Beuve ait été dupe, il est hors de doute que Retz ne fut jamais qu'un enragé d'intrigue ; et, si ses *Mémoires* dégagent quelque chose de clair, c'est un sentiment de jalousie forcenée, un manque absolu de conviction, une indifférence complète pour le bien public, qu'il affecte de confondre avec les prétentions du Parlement. La lecture de Machiavel et de l'histoire romaine avaient donné à cet homme l'âme d'un conspirateur. A dix-huit ans, il écrivait un récit de la Conjuration de Fiesque.

Ce prêtre agitateur, cet archevêque manqué, ce cardinal d'opéra, qui n'eut de sincère que sa haine contre Mazarin, apparaît comme une espèce de comediante-tragediante, tour à tour italien, napolitain, Tartarin, Matamore, écrivassier, pédant et cuistre, grand seigneur et Figaro; au surplus, esprit compliqué, brutal, précieux, spirituel et cynique (*Mémoires,* I, p. 171 et 86. Édit. Charpentier). Il avoue avoir distribué 36 000 écus aux pauvres, pour *faire de la popularité* (I, p. 149). Il se vante d'avoir fait le mal volontairement et « par dessein ». Il raconte le plus naturellement du monde les choses qui le flattent et les choses qui le déshonorent (I, p. 71). Il dit que dans sa jeunesse il avait projeté d'assassiner Richelieu et que pendant ce temps il « faisait le dévot » pour donner le change!! Et le plus curieux, c'est que le fait est faux : il s'est calomnié lui-même[1].

Les *Mémoires* de Retz (1672) sont très utiles pour

1. Victor Fournel, *De Malherbe à Bossuet*, p. 141.

l'éclaircissement de certains points d'histoire; mais ils fatiguent à la longue, non parce que tout y est trop détaillé, mais parce que tout y est trop psychologique. Retz a le style d'un raisonneur, un style sec, abstrait, peu souple, contourné, articulé, retors, style pittoresque, si l'on veut, mais maigre et à tendons saillants, style de sobriété et d'équilibre, et aussi de pédanterie et d'antithèses. Ces explications, distinctions, analyses, démarches et pourparlers (entre autres les négociations pour la rentrée de la Cour à Paris, t. II) sont interminables. Voilà son défaut.

Mais Retz est vivant, violent, intéressant. Il a la bonne prose de l'époque et, pour le tour et le vif des choses, il annonce Saint-Simon et souvent il le vaut. Il faut tout simplement se résigner à le lire en passant bien des pages. On est toujours sûr de découvrir de beaux morceaux. L'aventure des diables rencontrés la nuit en carrosse (I, p. 70) montre comment il tourne l'anecdote. Il a des scènes saisissantes, comme l'envahissement du Palais du Parlement par la foule, qu'il harangue lui-même (t. II, p. 62)[1]. Quelques traits feront saisir sa manière et permettront de la reconnaître. Il écrit à la pointe sèche : « La reine ne donnait rien à force de ne rien refuser » (I, p. 89). « Ce parti, formé dans la Cour par M. de Beaufort, n'était composé que de quatre ou cinq mélancoliques, qui avaient la *mine de penser creux* » (I, p. 89). — « M. de Beaufort n'avait pas le sens commun... » — « M. de Beauvais n'était qu'une *bête mitrée*... » — « L'âpre Richelieu avait *foudroyé* plutôt que gouverné les humains... » — « M. le Prince faillit *transir de frayeur*... » — « Le Lieutenant de gardes Vennes était tout *pétri de bile et de contre-temps*. — « Le peuple renversa mon carrosse ; et les femmes du Marché-Neuf firent d'un étau une ma-

1. Sa visite à Compiègne (t. II, p. 150) est une jolie narration. Lire aussi sa description frénétique de la Journée des Barricades.

chine sur laquelle elles me rapportèrent, *pleurantes et hurlantes*, à mon logis ». — « Le droit des peuples et celui des rois ne s'accordent jamais si bien ensemble que *dans le silence*... » Ce genre de traits à la Saint Simon fait trop souvent place à l'antithèse cherchée : « Sous Charles IX et Henri III on fut si fatigué des troubles, que l'on y prit pour révolte tout ce qui n'était pas soumission; Henri IV, qui ne se défiait pas des lois parce qu'ils se fiait à lui-même... » — « Mazarin se fit de la honte de tout ce que Richelieu s'était fait de l'honneur. Il promit tout parce qu'il ne voulait rien tenir... »

A chaque instant c'est le style sabré, cursif : « Le mal s'aigrit, la tête s'éveilla, Paris se sentit, il poussa des soupirs ; l'on n'en fit point de cas ; il tomba en frénésie. Venons au détail... » Ou bien le mauvais style : « La reine avait plus d'aigreur que de hauteur, plus de hauteur que de grandeur, plus de manière que de fond, plus d'inapplication à l'argent que de libéralité, plus de libéralité que d'intérêt, plus d'intérêt que de désintéressement, plus d'attachement que de passion », etc. Cela peut continuer longtemps, et cela continue...

Ce qu'il y a de tout à fait remarquable dans les *Mémoires* de Retz, ce sont les portraits, — portraits montés de ton et écrits de haut, entre autres ceux du président Molé, Mme de Longueville, La Rochefoucauld, Condé, duc d'Orléans, etc. Sainte-Beuve a raison de les qualifier de chefs-d'œuvre, bien qu'ils soient encore un peu guindés. Retz colore à sec et peint à froid, mais c'est un peintre et un peintre doublé d'un observateur terrible. Vers la fin de sa vie, il se convertit au loyalisme et servit fidèlement Louis XIV... contre le Pape. Ce fut sa dernière manière de conspirer.

CHAPITRE VI

L'ESTHÉTIQUE CLASSIQUE

(Suite.)

Le style et le génie de Descartes. — Influence de l'Hôtel de Rambouillet. — L'*Astrée* et les romans. — L'esprit et les procédés de Voiture. — Origines du roman psychologique. — La réaction réaliste.

DESCARTES

Philosophe et savant, Descartes fut l'initiateur du vaste mouvement de pensée rationaliste qui, de Malebranche, Leibniz et Spinosa, aboutit à Kant, Fichte, Hegel et Schelling.

Le *Discours de la Méthode* (1637) n'est peut-être pas une lecture bien récréative. Pour y trouver de l'intérêt, il ne faut pas perdre de vue la nouveauté de l'entreprise : la raison humaine prenant conscience d'elle-même, se levant toute seule contre l'antiquité et la tradition, et, sur la ruine de l'autorité et de l'ancienne philosophie, construisant, par sa propre force, ses idées et ses convictions. Ce fut un coup de théâtre et un coup de génie et, pour comble d'audace, c'était la première fois que la philosophie s'exprimait en langue française !

Voilà la révolution accomplie par ce fameux *Discours de la Méthode*, qui n'est au fond qu'une sorte d'autobiographie intellectuelle, très variée et très amusante,

le journal confidentiel de Descartes sur sa vie, ses opinions, ses découvertes, les hommes, les sciences, les mathématiques, l'astronomie. L'ingénieuse gymnastique des *Méditations,* par laquelle l'auteur arrive à prouver son existence et l'existence de Dieu, est un effort original, qui séduira toujours les intelligences curieuses de recherches intellectuelles.

Descartes est-il un grand écrivain ou même seulement un bon écrivain? Au premier abord, vous le trouverez dur, sec, contourné, pénible, rocailleux, terriblement enchevêtré. A chaque instant on rencontre, dans son *Discours*, des phrases de 25 lignes, embarrassées d'incidentes, par exemple le 5e alinéa de la 4e partie. (Les phrases qui suivent cet alinéa ont encore chacune une demi-page !) Bossuet a d'aussi longues périodes, mais ses périodes sont construites, équilibrées, harmonieuses, mouvantes, et la matière est évidemment d'un autre ordre. Ici ce sont des heurts, des hauts et des bas, des poussées, des retours, des bifurcations. Les phrases de Descartes occupent des pages entières, comme la description anatomique du cœur et de la circulation (5e partie, et dans cette 5e partie la dernière phrase du 9e paragraphe a encore près d'une page). Sans doute Descartes aurait pu écrire autrement et couper un peu mieux son style. Il a préféré ne rien perdre de ce qui se rattachait à sa pensée ; il redouble les mots pour contourner l'idée, l'attaquer, l'expliquer, lui faire rendre tout ce qu'elle contient. Ce n'est pas sans effort qu'on parvient à suivre les circonvolutions de ce style, qui procède par longues incidentes, soudées de boulons, flanquées d'armatures, compliquées d'un vrai mécanisme visible : les *car* innombrables, les *qui,* les *que... encore que... outre cela... outre que... de plus... toutefois... au lieu que... d'où vient que... quoique... que si je... en sorte que... d'autant que... de façon que,* etc..., autant de locutions qui hérissent partout sa prose. Tout le style de Descartes se résume à ce genre de phrase, *prise au hasard :*

Mais ce *qui* fait qu'il y en a plusieurs *qui* se persuadent *qu'il* y a de la difficulté à le connaître et à connaître aussi ce *que* c'est *que* leur âme, c'est *qu'ils* n'élèvent jamais leur esprit au delà des choses sensibles et *qu'ils* sont tellement accoutumés à ne rien considérer *qu'en* l'imaginant, *qui* est une façon de penser particulière pour les choses matérielles, *que* tout ce qui n'est pas imaginable leur semble n'être pas intelligible. Ce *qui* est assez manifeste de *ce que* même les philosophes tiennent pour maxime dans les écoles *qu'il* n'y a rien dans l'entendement *qui* n'ait été dans les sens, où toutefois il est certain *que*, etc.

(*Discours de la Méthode*, IVe partie, 6e paragraphe.)

Descartes écrit *toujours et partout ainsi*. Voilà ce que Nisard appelait avoir « atteint la perfection d'écrire ». Brunetière lui-même s'est cru obligé de protester[1]. L'abus des mêmes expressions donne à ce célèbre *Discours de la Méthode* un ton négligé et amusant. Dans le 7e paragraphe de la 6e partie, par exemple, les trois parties de ce paragraphe sont étayées d'un : *outre que :* « Outre qu'ils ont d'ordinaire plus de promesses... » et plus bas : « Outre qu'il les trouverait toutes si mal expliquées... », et plus bas encore : « Mais outre que je ne présume pas tant de moi-même... », etc...

Voici encore un exemple de ce style contourné :

Comme, lorsqu'il y a quelque part un prix, on fait avoir envie d'y tirer à ceux à qui on montre le prix et qu'ils ne peuvent le gagner pour cela, s'ils ne voient le blanc, et que ceux qui voient le blanc ne sont point induits pour cela à tirer, s'ils ne savent qu'il y ait un prix à gagner ; ainsi la vertu qui est le blanc, etc.

On se demande comment Descartes a eu le courage d'écrire de la sorte, je ne dis pas après Calvin, Montaigne et Charron, mais douze ans après la belle prose régulière de Du Vair, à la veille de Guez de Balzac et

1. *Manuel de l'histoire de la littérature française*, p. 141.

quinze ans seulement avant les premiers sermons de Bossuet! Pourquoi surtout tant de *qui* et de *que*, et tant d'abominables imparfaits du subjonctif?

C'est que Descartes inaugurait une langue abstraite et expliquait des matières de philosophie. Littérairement ce style est médiocre; philosophiquement il est clair. Habituée jusqu'alors à s'exprimer en latin, la philosophie ne pouvait, pour le moment, parler un meilleur français. Une eau pure sort de ce filtre plein de cailloux, voilà ce qu'il ne faut pas oublier. En faisant rentrer la philosophie dans la littérature, Descartes a adopté un français ordinaire, compréhensible, à la portée de tout le monde, prouvant ainsi avec Malebranche et Bossuet, que la philosophie n'avait pas besoin d'une langue technique qui en imposât au vulgaire. Le succès fut grand. La duchesse du Maine savait les *Méditations* par cœur. Le *Discours de la Méthode* fit le tour des salons[1].

Si Descartes ne s'est préoccupé que de démonstration et s'il n'a vu dans la *prose* que la *langue*, c'est qu'il savait que la littérature et la philosophie sont deux choses très différentes. On peut regretter qu'il n'ait pas employé le beau style, mais il en connaissait certainement la valeur, comme le prouve son admiration pour Guez de Balzac[2].

L'HÔTEL DE RAMBOUILLET

C'est vers cette époque que la marquise de Rambouillet ouvrit son célèbre salon et inaugura en même temps la conversation élégante et ce qu'on a si justement et si joliment appelé la littérature « précieuse ». Pendant

1. Malebranche a écrit une prose pure, noble et de belle netteté. *La Recherche de la vérité* est son plus fameux ouvrage. Il faut lire au moins la 2e et la 3e partie du livre II sur l'*Imagination* (Tertullien, Sénèque, Montaigne, etc.). Ce sont des discussions littéraires et morales d'une extrême saveur, dans la meilleure tradition du style classique.

2. Lettre de 1631, citée par Cabeen, *L'influence de Marino*, p. 85.

trente ans, tous les mercredis, de 1624 à 1648, l'aimable marquise reçut dans son Hôtel de la rue Saint-Thomas-du-Louvre toute la haute société de son temps. Dames de la Cour, poètes, beaux-esprits, historiens, érudits, romanciers et grands seigneurs vinrent se grouper autour de cette intelligente femme, attirés par le charme de la causerie, l'échange des idées et la lecture des vers, poèmes, sonnets, rondeaux et madrigaux. L'Hôtel de Rambouillet fut le berceau des réputations et le dispensateur de la gloire. Boileau y débuta. Corneille y était assidu. Bossuet y obtint ses premiers succès. Toutes les personnalités mondaines et tous les écrivains de l'époque ont à peu près défilé dans ce salon, ou en ont subi, de près ou de loin, l'influence : le cardinal de Richelieu, Arnauld d'Andilly, le duc de la Trémouïlle, le maréchal de Souvré, l'excellent poète Racan, le grammairien Vaugelas; l'abbé Cotin, aumônier du roi, qui prêcha le Carême pendant seize ans, écrivit des œuvres galantes et n'osa jamais publier ses sermons ridiculisés par Boileau ; Conrart, dont les énormes manuscrits fournissent encore aujourd'hui des documents à la critique; Scudéry, auteur du poème *Alaric* et de pièces de théâtre; Mlle de Scudéry, sa sœur, célèbre par le *Grand Cyrus* et la *Clélie;* le cardinal de La Valette, Mlle Paulet, le duc de Montausier, l'impeccable prosateur Guez de Balzac; le grand Condé, le poète Sarrasin; Benserade, qui mit *Ovide* en rondeaux; Saint-Évremond, Godeau, évêque de Grasse; La Rochefoucauld, Fléchier, Costar, le savant Ménage; Gombauld, auteur de tragédies oubliées; La Calprenède, auteur de romans énormes dont Mme de Sévigné raffolait; Maynard, faiseur de sonnets et d'épigrammes; l'abbé Tallemant, qui entreprit de *franciser* le *français* d'Amyot; Linière, qui fit des satires; Quinault, qui écrivit quatorze livrets d'opéra et seize pièces de théâtre; Charpentier, qui a laissé deux volumes sur la *Défense de l'excellence de la langue française*; l'illustre Chapelain, arbitre de la poésie et

distributeur des pensions royales, qui passa pour le plus grand poète de son siècle avant de publier la *Pucelle ;* le spirituel et insolent Voiture ; Mmes de Sablé, de Longueville, La Fayette, Sévigné ; Boursault, qui a fait des comédies ; Somaize, l'auteur du fameux *Dictionnaire des Précieuses ;* La Chapelle, qui donna des tragédies et les *Amours* de Catulle en prose ; Sorel, dont on lit encore le *Francion ;* Huet, le sceptique évêque d'Avranches, qui a écrit un *Traité de la faiblesse de l'esprit humain* et une bonne préface aux romans de Mme de La Fayette ; d'Urfé, l'illustre auteur de l'*Astrée ;* Saint-Amant, poète pittoresque, même dans son poème en douze chants *Moïse sauvé ;* Scarron, connu par sa production burlesque le *Virgile travesti,* le *Roman Comique,* le *Typhon ;* D'Assoucy, qui publia les *Aventures d'Italie* et l'*Enlèvement de Proserpine ;* Brébeuf, qui mit la *Pharsale* de Lucain en vers français ; Desmarets de Saint-Sorlin, très goûté pour ses *Délices de l'Esprit,* son poème *Clovis* et sa comédie des *Visionnaires,* où il y a de beaux vers ; Boyer, dont la *Judith* eut du succès ; le traducteur La Mesnardière, auteur d'un *Traité de la Mélancolie ;* du Sault, qui eut le courage de refaire l'*Iliade* en prose ; Cyrano de Bergerac, dont on lit toujours le *Voyage dans la Lune* et l'*Histoire comique des États ;* Segrais, poète pastoral, qui traduisit en vers l'*Énéide ;* Cassandre, auteur de *Parallèles historiques,* attaqué par Boileau sous le pseudonyme de Damon et à qui nous devons une intéressante traduction de la *Rhétorique* d'Aristote ; Colletet, que Boileau encore a raillé si cruellement ; le sentimental et loyal Pellisson, auteur de l'*Histoire de l'Académie,* parue en 1653 et de très éloquents mémoires en faveur de Fouquet ; l'abbé de Pure, qui écrivit avant Molière 4 volumes sur la *Précieuse ou le Mystère de la ruelle* (1656) ; Pelletier, qui faisait un sonnet par jour ; La Serre, auteur dramatique dont le *Secrétaire du Cabinet* eut 30 éditions en vingt ans ; Pradon, le rival de Racine ; La

Mothe Le Vayer, qui annonce Bayle dans son *Discours sur la philosophie sceptique;* Bonnecorse, qui parodia le *Lutrin;* Bussy-Rabutin, narrateur incolore de l'*Histoire amoureuse des Gaules* et qui eut de l'esprit dans ses *Lettres*, etc., etc... Tous ces écrivains ne furent pas des familiers de l'Hôtel de Rambouillet; mais tous y eurent au moins des amis et en subirent l'influence.

Mme de Rambouillet a créé la royauté de la femme, l'esprit de conversation, le goût des relations littéraires et mondaines. C'est de ce moment que datent le féminisme et l'égalité intellectuelle entre hommes et femmes. La femme-auteur est désormais consacrée : on la lit, on la respecte et on l'admire.

L'Hôtel de Rambouillet fut encore une école d'enthousiasme et d'amour romanesque, de bon ton et de beau langage, une source et un échange de sentimentalisme bien naturel au moment où la vogue de l'*Astrée* succédait à la ruée soldatesque du XVIe siècle. On transporta les dialogues de l'*Astrée* dans les salons de l'aimable Arthenice; on se mit à madrigaliser, et les douceâtres bergers des bords du Lignon remplacèrent les fougueux héros de Plutarque.

L'Hôtel de Rambouillet eut la gloire de propager le culte de la langue française et l'amour de la poésie. Malheureusement on exagéra, l'affectation prit le dessus, et l'on tomba très vite dans le jargon. D'autres salons s'ouvrirent: Mlle de Scudéry, Mlle de Montpensier, Mme Deshoulières, Ninon de Lenclos, Mme de Longueville, Mme de Sablé, etc., tandis que des réunions plus sérieuses avaient lieu chez Ménage, Scarron, Lamoignon et à l'Hôtel de Montfort. Il y eut même en province des salons de précieuses bourgeoises.

D'abord excellente sur les mœurs, les manières, la langue et la tournure des esprits, l'influence de l'Hôtel de Rambouillet facilita insensiblement la diffusion de la littérature précieuse et devint ainsi peu à peu le complice du mauvais goût public, que Boileau s'acharnait à

combattre et qu'il ne parvint pas à épurer. On pourrait développer tout cela. C'est, au moins, je crois, la conclusion qu'il faut retenir.

VOITURE

Voiture fut un des familiers de l'Hôtel de Rambouillet.

Il faudrait accumuler les mots et les images pour arriver à définir Voiture et à expliquer son genre de talent, qui a quelque chose d'énorme et de spécial.

Voiture est le créateur de la causerie épistolaire, tantôt quintessenciée et délicate, tantôt outrée, amoureuse et interminable. Ses *Lettres* sont un perpétuel rabâchage de fadeurs spirituelles, de préciosités importantes, dont toute l'originalité consiste dans le grossissement et la disproportion donnés à des riens. Cet homme a, pour broder le néant, une fécondité d'idées qui tient du prodige. Ses *Lettres* à Mlle Paulet, à Mlle de Rambouillet, au cardinal de La Valette peuvent passer pour des pitreries de génie.

La gloire de Voiture est d'avoir inventé la charge à rebours, la blague imperturbable, l'exagération pince-sans-rire, la drôlerie systématique. C'est alambiqué et naïf, prétentieux et bonhomme, ironique et adulateur ; et avec cela un tact, une discrétion, une politesse dont l'effet est irrésistible. Roturier, hâbleur et vantard, l'idole et même un peu le bouffon de l'Hôtel de Rambouillet (1620-1648), Voiture affectait une désinvolture qui n'était qu'une forme de la vassalité et qui lui permettait de traiter d'égal à égal avec les grands seigneurs, les grandes dames, les grands écrivains, loué, prôné, recherché, académicien, joueur, duelliste, à la fois exquis et insupportable, et par-dessus le marché amoureux de toutes les femmes et surtout de Mlle Paulet. Mme de Longueville l'aimait beaucoup. La Fontaine l'admirait. Boileau appréciait ses *Élégies*[1]. Voiture eut la vocation de la

1. « Voiture n'est pas si méprisable qu'on se l'imagine. Quoique ses

galanterie et de ce genre de style « qui cherche les *tours* et non les *pensées*[1] ». Son sonnet sur Job fit, en 1649, les délices de tous les salons. Il écrivait déjà des vers à quinze ans.

Tel fut ce journaliste mondain, ce roi de l'actualité, qui annonce Alphonse Allais et Mark Twain, et qui eut un moment l'inspiration d'un grand historien, dans sa fameuse *Lettre* sur la reprise de Corbie, où il a jugé si supérieurement le rôle politique de Richelieu.

L' « ASTRÉE » ET LES ROMANS

Au début du XVIIe siècle, vers 1610, avant même les beaux jours de l'Hôtel de Rambouillet, commence la vogue du Roman pastoral, platonique et psychologique, dont l'*Astrée* fut le modèle et le type le plus populaire.

Le célèbre ouvrage de D'Urfé prend son origine dans la déformation progressive des romans de chevalerie et dans l'influence des bergeries italiennes ou espagnoles, l'*Aminta* du Tasse, l'*Adone* du cavalier Marin, la *Diane* de Montemayor, le *Pastor fido* de Guarini, l'*Arcadie* de Sannazar, l'*Alcée* d'Antonio Ongaro, etc. L'invraisemblable récit où D'Urfé a transposé et embelli sa propre histoire, comprenait cinq volumes, de 1 300 pages chacun. Publié de 1610 à 1625, il eut un tel succès, que les dames s'en allaient en pèlerinage au bord du Lignon et dans le pays du Forez, qui sert de cadre au roman.

Par un effort de réaction bien connu, le féroce XVIe siècle, encore tout fumant des guerres civiles, léguait à l'époque suivante l'amour de l'idylle et de la bergerie, qui faisaient autrefois presque uniquement le fond du théâtre en vers au XVIe siècle. Il était facile de prévoir que la prose finirait par populariser ce genre de galante-

beautés soient vicieuses, ce sont néanmoins des beautés » (*Lettres à Brosselle*. XCVII).

1. Voltaire, *Lettres Philosophiques*, XXI.

rie, et que les grands sentiments héroïques et chevaleresques, féminisés par l'*Astrée*, déçus par le piteux essai de la Fronde, engendreraient après l'*Astrée* le roman de sentimentalisme et d'aventures de Mlle de Scudéry et La Calprenède.

Il est inutile de lire l'*Astrée*. Ses descriptions ennuyeuses ont parfois des intentions de réalité et quelques traits bien vivants, mais, en général, elles sont d'une banalité que Fénelon, fervent lecteur de ce roman, n'imitera que trop dans *Télémaque*. « L'archevêque de Cambrai, dit Genay, excelle dans les tableaux de pastorale dignes de l'*Astrée*[1]. » Bien des choses expliquent le succès de cet *Astrée* qui tournait toutes les têtes : sentiment de la nature, côté champêtre, décor, paysage, mélange de fausse bergerie, de mythologie, de Druides et, par-dessus tout, complications de l'amour, divinisation de l'amour, code d'amour chevaleresque, rivalités, jalousies, tourments, bouderies, ruptures, conversations, psychologie alambiquée, entretiens à perte de vue... C'est mourant de longueur, de langueur et de fadeur ; mais l'accent est sincère et l'amour est un sujet que D'Urfé possédait à fond. Il faut aller jusqu'à *Bérénice* pour rencontrer une telle sûreté d'analyse passionnelle. On peut s'en convaincre en lisant les extraits qu'en a donnés Saint-Marc Girardin dans son *Cours de Littérature dramatique*. Le public, d'ailleurs, n'était pas dupe de ces faux bergers et savait très bien qu'on lui présentait des conversations mondaines. Le *Salon* était créé.

Le succès de l'*Astrée* déchaîna toute une école de romans psychologiques ou héroïques : l'*Endymion* de Gombauld (1634); *Polexandre* de Gomberville (5 vol. 1631-37); *Cassandre* (10 vol. 1642-50); *Cléopâtre* (12 vol. 1648); *Pharamond* (12 vol. 1670), de La Calprenède; et les deux œuvres célèbres de Mlle de Scudéry :

1. *Étude morale et littéraire sur Télémaque*, p. 125.

Cyrus (10 vol. 1649-1654) ; et la *Clélie* (10 vol. 1654). Mais ceci nous entraînerait trop loin.

LA « PRINCESSE DE CLÈVES »

La psychologie à outrance, caractère général de cette énorme production, a toujours séduit l'âme française. Vers 1669, il était aisé de prévoir que quelqu'un finirait par mettre les choses au point et par tirer un diamant de cet amoncellement indigeste. C'est ainsi que nous avons eu la *Princesse de Clèves*, type du bon roman psychologique et le meilleur livre de Mme de La Fayette. Ce roman, qui n'a presque plus rien de commun avec la littérature précieuse, est une œuvre simple, sans exagération, d'un ordre de sentiments très vraisemblables, le sujet une fois admis : une jeune femme vivant à la Cour et avouant à son mari la passion qu'elle a pour un autre. La galanterie, qui était alors le fond ordinaire de tous les romans, est ici présentée pour la première fois comme un crime, et le livre peut passer pour l'apologie de la fidélité conjugale. La distinction des manières, la candeur du dialogue donnent un ton d'incroyable réalité à cette histoire héroïque qui n'a qu'un peu trop d'excès dans la naïveté et peut-être aussi un peu trop de tournures de ce genre : « Ses sentiments s'étaient tellement déclarés, que tout le monde les remarquait. » Ou bien : « Il marcha si longtemps et il fit à pied tant de lieues, que le soir il était vraiment fatigué... » ; ou encore : « Elle avait une beauté si distinguée et si rare, qu'il était bien difficile d'en imaginer une plus parfaite ». C'est ne rien dire pour vouloir trop dire. Malgré ces formules, que nous retrouverons plus tard dans *Gil Blas*, le style de la *Princesse de Clèves* reste, dans son genre, un modèle de pureté et de précision.

Mme de La Fayette a prouvé qu'on pouvait écrire une œuvre parfaite dans un genre littéraire dont on avait

abominablement abusé. On devine dès ce moment l'importance que va prendre la peinture des passions dans les Lettres françaises, tragédies chevaleresques avec Corneille, tragédies d'observation passionnelle avec Racine. La tragédie française sera essentiellement psychologique. Comme la *Princesse de Clèves,* elle remonte à l'*Astrée*[1].

LE ROMAN RÉALISTE

Tout excès a sa réaction. Contre la mode des grands romans *romanesques,* l'*Astrée, Cyrus,* la *Clélie, Polexandre,* s'élève, vers 1630, une école de romans *réalistes,* dont Charles Sorel donne le signal avec une parodie de l'*Astrée,* le *Berger extravagant* (1632) et *La vraye Histoire comique de Francion.* — Le *Roman comique* de Scarron (1651), le *Roman Bourgeois* de Furetière (1666), les *Avantures* de D'Assoucy et le *Voyage* (1656) de Cyrano de Bergerac complètent le nombre des ouvrages compris sous le nom de littérature burlesque.

La vogue du genre burlesque n'arrêta pas le succès des grands romans ennuyeux. On continua à les lire. Les deux genres vécurent ensemble. Modèle et caricature se disputèrent la faveur publique.

Le *Francion* de Charles Sorel parut en 1622, vingt-neuf ans avant Scarron et quarante-quatre ans avant Furetière[2]. Le roman d'aventures satiriques et picaresques existait bien avant *Francion* (Traduction de *Gusman d'Alfarache, Lazarille de Tormes* de Jean de Luna, le *Baron de Fœneste* (1617), le *Parnasse satirique,* le *Moyen de Parvenir* de Béroalde de Verville,

1. En 1669 Mlle de Scudéry écrivit *Mathilde d'Aguilar,* roman de transition, qui annonce la *Princesse de Clèves* (Pellissier, *Histoire de la littérature française*).

2. Sorel n'a peut-être pas inventé le sujet de son *Berger extravagant,* un gentilhomme qui se fait berger. « On vit des bourgeois du quartier Saint-Antoine vendre leur fonds de commerce pour se faire bergers et paître des troupeaux imaginaires » (Renan, *Feuilles détachées,* p. 232).

les vieux conteurs, etc.). Sorel a tout lu, s'est tout assimilé et, mêlant réalisme et obscénité dans une langue populaire et savoureuse, il a fait un livre d'énorme bouffonnerie, véritable satire de son temps, pleine de contes à la Boccace, d'allusions et de portraits intentionnellement reconnaissables, Racan, Malherbe, Bois-Robert, Mlle de Gournay, Balzac (Hortensius). Cet ouvrage, grivois et grossier, est ennuyeux jusqu'au milieu du 3e livre (Récit de Francion à son compagnon de voyage, histoire de l'affreuse Agathe, aventure libertine au château). A partir de la moitié du 3e livre, l'intérêt change. Satire sociale et tableau de mœurs littéraires, tout y passe, bourgeoisie, magistrature, noblesse, courtisans. Le style est pittoresque, mais la charge est fatigante, et l'indécence inouïe [1].

Roi du Burlesque, prédécesseur de la *Belle Hélène* et d'*Orphée aux Enfers*, avec le *Virgile travesti* et le *Typhon*, auteur de comédies d'imbroglios et notamment d'une pièce, *Don Japhet d'Arménie*, qui contient un type de Tartarin romantique, Scarron a écrit le *Roman comique*, son meilleur titre de gloire. Il y a bien çà et là de jolis passages, une certaine verve, un ton de narration facile et même des caractères assez nets, le tout écrit dans un bon style classique qui est le rebours du style précieux ; mais ces aventures de comédiens de province sont d'une grossièreté vraiment rebutante. Bastonnades, rixes et pugilats remplissent de longs chapitres fort peu comiques, mêlés d'histoires épisodiques à la mode espagnole : *Histoire de l'amante invisible*

1. Voici, en deux mots, la matière de *Francion* : Liv. III, IV et même V : jeunesse du héros, vie de collège, adolescence, farces d'escholiers, misère à Paris, chapitres très vivants ; liv. V : les poètes, leurs réunions, leurs ridicules, Bois-Robert (Mélibée), Balzac (Hortensius), la Cour, Gaston d'Orléans ; liv. VI : libertinage à Paris et histoires graveleuses ; liv. VII : encore des histoires graveleuses et des duels ; liv. VIII, IX et X : paillardises et gaudrioles ; livre XI : Hortensius, bel esprit à qui l'on fait croire qu'il est roi de Pologne ; enfin liv. XII : Vie à Rome. C'est peu amusant.

(ch. IX, 1re partie); *Destin et L'Étoile* (ch. XV, 1re partie); *Léandre*, la *Caverne* (2e et 3e parties); les *deux frères rivaux*, etc... On a voulu comparer cette série de pasquinades à *Gil Blas*. C'est un blasphème.

Le *Roman Bourgeois* de Furetière est une œuvre beaucoup plus noble et bien plus agréable (1666). N'y cherchez pas de plan; c'est un bric-à-brac: épisodes, portraits, cocasseries, histoires qui s'arrêtent court; et de l'esprit, beaucoup d'esprit, souvent un peu gauche et un peu gros, mais très souvent aussi du véritable esprit, du très bon pince-sans-rire, des *types amusants, énormément de dialogue* et même du dialogue dans le ton de Rabelais (p. 100, édit. Garnier). Satire de la bourgeoisie et du beau monde, des précieux et des gens de cour, de la magistrature, de la littérature et de la chicane, l'ouvrage fait songer à un Rabelais qui serait distingué.

Le 1er livre contient deux ou trois galanteries dans un milieu bourgeois, le type de Mlle Javotte l'innocente, charge assez drôle. L'*Amour égaré* est plutôt un morceau précieux. Dans le livre II les discussions de Pancrace, Charroselles, Hippolyte et Angélique raillent les beaux esprits et le monde prétendu connaisseur en littérature; l'histoire de Charroselles, Belastre et Collantine (type de la plaideuse) vaut tout l'ouvrage. Belastre est une trouvaille. Tout cela mérite d'être placé entre Rabelais et Beaumarchais. L'esprit de Furetière est une chose à part. Vous ne regretterez pas cette lecture.

Je ne conseille à personne de lire les *Avantures du sieur D'Assoucy*, qui s'intitulait modestement l'*Empereur du burlesque* et qui a écrit un *Ovide en belle humeur !* Bel esprit intarissable et ridicule, D'Assoucy fit profession officielle d'être spirituellement assommant. Çà et là, dans ces aventures de voyage de Paris à Turin, on trouve quelques paragraphes assez frais, comme la rencontre avec le marquis (ch. IV). En général, il n'y a rien à retenir, pas même quelque chose d'intéressant sur

la troupe de Molière à Lyon, Avignon et Pézenas. La *Réponse* de D'Assoucy à Chapelle résume son procédé, qui consiste dans une importance effroyable donnée à des riens. Les pensées dans la prison du Saint-Office sont, du moins, de la philosophie, et l'on sait à quoi s'en tenir. Le livre finit par une série de poèmes, agréablement tournés.

Quant à Cyrano de Bergerac, c'est plus qu'un auteur burlesque. Ses *États et Empires de la lune* (1637) sont encore une satire fanstastique et peu amusante des hommes, des mœurs et de l'état social, où l'imagination de l'écrivain devance les plus audacieux problèmes scientifiques. Il y avait eu avant lui bien des ouvrages de ce genre. Mais Cyrano a écrit une comédie, le *Pédant joué* (1645) qui mérita d'être pillée par Molière, et une tragédie, la *Mort d'Agrippine* (1653) remarquable par la forte qualité des vers et le type du libre-penseur Séjanus.

CHAPITRE VII

L'ESTHÉTIQUE CLASSIQUE

(Suite).

Formation et évolution de Corneille. — Raisons de son génie et de sa décadence. — L'esthétique de Racine. — Nouveauté de son théâtre. — Racine et Quinault. — Les successeurs de Racine. — La modernité de Pascal. — Le fond des *Pensées*. — Le style et les procédés de Pascal.

CORNEILLE

La formation littéraire de Corneille est une chose essentielle à connaître, si l'on veut bien comprendre son talent et la signification de son œuvre.

D'abord, il faut toujours se souvenir que Corneille fut un familier de l'Hôtel de Rambouillet, ami de Montausier, de Chapelain et de Balzac. L'auteur du *Cid* attachait une telle importance à l'opinion de ce salon, qu'il faillit renoncer à faire jouer *Polyeucte*, parce qu'on n'avait pas approuvé l'introduction de la religion au théâtre. Malgré l'étroitesse de ses préjugés littéraires, ce monde de précieux et de précieuses était sincèrement épris de sentiments héroïques et d'amours chevaleresques. La lecture de l'*Astrée*, l'influence espagnole (Quevedo, Gongora, la *Diane* de Montemayor), l'influence italienne (l'*Adone*, de Marino, 1623 ; le *Pastor fido*, de Guarini, 1590 ; l'*Aminta*, du Tasse, 1580) faisaient éclore toute une floraison d'idées sentimentales et excep-

tionnelles, qui formaient l'atmosphère de la haute société de l'époque. Voilà dans quel milieu s'est développé Corneille. Bon latiniste, adorant les Grecs et les Romains, il aima, comme tous ses amis, la poésie latine de la décadence, le fastueux Lucain et ce subtil Sénèque, qui n'était lui-même qu'un imitateur maniéré des Anciens.

Le théâtre espagnol, Sénèque et Lucain, voilà ce qui a donné à Corneille sa préciosité, sa rhétorique, le mauvais goût par lequel il débutera et qui réapparaîtra dans sa vieillesse. Lu et imité depuis la Renaissance, Sénèque était bien l'homme qui répondait à l'état d'esprit de l'Hôtel de Rambouillet, sorte de serre-chaude littéraire, où s'élaborait romanesquement, sous l'influence de Balzac, un nouveau type dramatique, le personnage oratoire du *Romain au théâtre*. Ce que Corneille a de *bon* et ce qu'il a de *mauvais* vient de la combinaison de l'Hôtel de Rambouillet avec l'histoire romaine. Ce qu'il a réellement apporté, ce qui est vraiment de lui, c'est sa langue et la grandeur de sa pensée.

Avant lui, le théâtre se cherchait ; Corneille l'a trouvé. Tout ce que promettaient ses prédécesseurs, Corneille le réalise ; ce qu'ils avaient *parfois* de bon devient habitude chez lui. En d'autres termes, ce qu'on trouve de beau dans Corneille est déjà dans les auteurs de son temps, et il n'y a presque rien de Corneille dans Corneille — que son génie.

Il a élevé le théâtre et le vers dramatique à une hauteur où personne n'atteindra jamais. Racine lui-même ne l'égalera qu'en créant un autre théâtre de psychologie, de profondeur et d'observation, et une autre langue, souple, infinie de tournures et inimitablement harmonieuse. Racine *parlera* en vers ; Corneille ne parle pas, il discourt, il tranche, il prononce. Ses vers sont rarement des phrases d'enchaînement ; ils vont côte à côte, accouplés, séparés, toujours en façade [1].

1. Le monologue de *Médée* est un exemple typique des vers cornéliens,

L'auteur du *Cid* n'est pas arrivé du premier coup à être lui-même. Il est monté lentement, pour redescendre très vite. Personne n'a mis plus de temps à dégager son originalité.

A son époque et même avant lui, tout le monde fait des comédies ou des tragi-comédies. Mort en 1632, quatre ans avant le *Cid*, Hardy, qui a écrit plus de 700 pièces, est alors dans toute sa gloire. Ce trop fécond poète, qui produisait 10 000 vers par an, a vraiment fondé la tragédie par son sens profond du tragique, par l'action, le dialogue et la lutte des personnages. Ce n'est pas tout. Sept ans avant le *Cid*, Mairet faisait jouer sa *Sophonisbe* (1624), la première tragédie à peu près régulière et naturelle, calquée, d'ailleurs, sur la *Sophonisbe* italienne du Trissin. Corneille connaissait bien la pièce de Mairet, à laquelle il a fait de sérieux emprunts et qui fut une révélation pour lui, alors *simple poète comique*. Il apprit par Mairet l'art de la tragédie. L'*Hercule mourant* de Rotrou est également une tragédie (1634) qui a précédé le *Cid* et *Médée*[1].

La formation de Corneille est donc très nette. De 1629 (*Mélite*) à 1635 (*Médée*), il s'essaye dans la comédie d'imbroglio, alors à la mode, en attendant la bonne comédie avec *le Menteur*. Il écrit même une fois un semblant de tragédie insupportable : *Clitandre* (1631), batailles, tueries, changements de décor à la Shakespeare ; puis, en 1634, Rotrou donne son *Hercule mourant* et immédiatement Corneille produit *Médée* (1635), la pièce annonciatrice de sa gloire. Exécution, intérêt,

qui marchent deux par deux et quelquefois seuls. Ce sont des jalons, le sens est arrêté, et cela recommence.

1. Corneille ne doit pas beaucoup, quoi qu'on ait dit, à la *Mariamne* de Tristan Lhermite. La *Mariamne* de Tristan fut jouée près d'un an avant le *Cid* et un an après *Médée* (Cf. à ce sujet l'excellent livre de N. Bernardin, *Tristan Lhermite*, p. 190 et 330). — « Tristan, Scudéry, Rotrou et du Ryer s'élevèrent au-dessus des autres poètes avant M. Corneille », a dit Sorel (cité par Bernardin). Après la *Médée* de Corneille, la *Mariamne* de Tristan étonne moins.

langue des vers, monologue de *Médée* (acte I, sc. IV), ce que dit Créuse (II, V), les reproches de Jason (III, III), tout cela est déjà du vrai et du bon Corneille. La *Sophonisbe* de Mairet lui a d'abord appris comment on pouvait faire des tragédies plus régulières ; mais le modèle immédiat a été pour lui l'*Hercule mourant* de Rotrou, qui n'est pourtant qu'une adaptation de Sénèque, et où il y a de beaux vers et de la noblesse, mais des tirades exagérées et aucune charpente solide.

Un an après *Médée,* éclate le coup de génie : le *Cid* est joué. Immense acclamation. Plus de longueurs ; des vers constamment sublimes ; un thème simple, dramatique, passionnant. Malgré l'imitation de Guilhem de Castro, le *Cid* est bien de Corneille et notre première grande tragédie française. Ainsi donc, Corneille a écrit huit pièces en cinq actes avant de pouvoir dégager sa personnalité. On s'étonne d'un tel effort, quand on voit cette subite maîtrise. La hauteur où il arrive est tellement prodigieuse, que le miracle eût été de s'y maintenir. Et cependant Corneille s'élèvera aussi haut que le *Cid* dans *Horace, Cinna* et *Polyeucte,* incomparables chefs-d'œuvre qui lui valurent l'honneur d'être appelé le père de notre théâtre. Son inspiration lui sera fidèle encore dans le 5e acte de *Rodogune* et certaines scènes de *Pompée,* de *Théodore* et de *Nicomède.* Mais, à partir de là, c'est le déclin ; Corneille redescend la pente de son génie.

On a diversement expliqué cette rapide décadence. Dans un des meilleurs articles qu'on ait écrits à ce sujet, M. Parigot dit que Corneille eut autant de *métier* que de *génie* (ce qui est très vrai), et que sa décadence est venue précisément de son *trop d'habileté* professionnelle : « Il avait tellement la science du théâtre, qu'il a cherché les tours de force et la nouveauté à tout prix [1]. » Sans doute, mais il n'y a pas eu seulement dans son

1. Parigot, *Génie et métier,* 1er ch.

cas excès de confiance et abus du métier. La décadence de Corneille vient du principe même qui constitue son théâtre. Fondé, non sur l'observation du cœur humain, mais sur le romanesque et l'extraordinaire, ce système dramatique ne pouvait se maintenir que par l'exagération toujours croissante des sujets et des caractères. Corneille devait fatalement retomber dans les anciens défauts de ses premières pièces, et pousser même ces défauts jusqu'à l'invraisemblance. Sa décadence n'est pas une évolution vers le médiocre ; c'est une régression vers le point de départ. Il revient aux défauts de ses débuts , il retourne à l'imbroglio ; il transporte dans la tragédie les complications de situations et d'intrigue dont il abusait dans ses tragi-comédies, et il finit par où il a commencé. Malgré les atténuations de son *Discours sur le poème dramatique*, sa préface de *Don Sanche* est bien la préface d'un véritable romantique. Il admire de préférence ses œuvres les plus extravagantes ; il dit des choses énormes sur la vérité et les mobiles de la tragédie. C'est un révolutionnaire qui eût pu être Shakespeare après *Clitandre,* qui est presque Victor Hugo dans *Nicomède* et qui atteint le monstrueux dans ses dernières productions. Sa poésie même perd à la fois toute sa magnificence, car tout se tient chez Corneille : il fait des chefs-d'œuvre quand il a trouvé définitivement et à *l'état d'habitude* la langue, l'expression, l'art des répliques, la coupe de vers axiomatique ; et, pareillement, poésie et dialogue suivent la décadence de sa tragédie, quand il exaspère son système de ripostes foudroyantes, ces défis oratoires dont la sublimité gardait toujours quelque chose d'artificiel. Corneille même finit par se passer d'énergie et de violence. Il n'y a plus dans *Othon* que la fadeur et la préciosité de ses premières pièces, et il dédaigne à peu près l'affabulation et l'intrigue dans *Suréna* et *Pulchérie* (1672).

Le théâtre de Corneille devait s'épuiser, parce qu'il ne

repose ni sur l'étude des caractères, ni sur l'observation des sentiments vrais, mais sur l'action héroïque, la lutte héroïque, l'âme héroïque [1]. Ses héros sont des personnages scéniques bien plus que des hommes. Il n'y a pas un Horace, il y a les Horaces; il n'y a pas un Don Diègue, il y a le *Cid;* Polyeucte n'est pas un homme, c'est le martyr; et *Horace* et *Curiace* peuvent passer pour de parfaits manuels de morale patriotique.

Corneille est le roi de l'emphase espagnole. Ses héros font de la rhétorique et de l'antithèse à perte de vue. Fénelon avait déjà remarqué ce côté déclamatoire. Il dit dans sa *Lettre sur les occupations de l'Académie* que les Romains n'avaient pas l'habitude de tenir des discours aussi fastueux et que la passion ne fait pas de si longues tirades. Vauvenargues est du même avis. Le dialogue de Corneille est de la très belle rhétorique de génie, et on a dit de son *sublime* que ce sont des mots éloquents dont M. Rostand a la recette [2]. Cela ne signifie pas que M. Rostand soit capable de trouver les mots de Corneille ; cela veut dire que ce genre de mots relève de la littérature et non directement du cœur humain. — Deux pièces modernes peuvent passer pour un curieux modèle d'assimilation du vers cornélien : c'est l'*Hetman* et la *Moabite,* de Paul Déroulède.

Le dialogue de Corneille, sa frappe mordante du vers, ses antithèses parallèles et ses répliques tranchantes sont un procédé que l'on retrouve bien avant lui dans quelques scènes de Jodelle, dans les tragédies de Garnier (ses *Juives* notamment), dans les pièces de Rotrou, Mairet, Saint-Sorlin, même dans les mauvaises tragé-

1. Cela ne veut pas dire qu'il n'y ait ni psychologie ni caractères dans ce théatre. Les caractères y sont et aussi la psychologie raisonneuse ; mais tout y est subordonné à la *situation* et au *dramatisme.* Jules Lemaître ne reconnait presque aucune sincérité à ces dialogues d'amour.

2. *Lyrisme, Epopée, Drame,* par Ernest Bovet, p. 83. — « Je crains bien, disait Diderot, que nous n'ayons pris cent ans de suite la rodomontade de Madrid pour l'héroïsme de Rome. »

dies de Du Ryer et, avant *Médée,* dans l'emphatique *Pyrame et Thisbé,* de Théophile, qui est parfois du vrai Corneille, et certaines pièces de Scudéry, comme *Lygdamon* (1629) et *Annibal* (1631), et surtout dans l'*Arthénice* de Racan, modèle de poésie forte et continue (1619).

Ce serait encore une erreur de croire que Corneille a toujours sacrifié la passion au devoir. Il y a dans ses plus nobles pièces (j'omets les caractères atroces comme Médée et Rodogune) des personnages qui sont la contre-partie de l'héroïsme et, comme Camille et Sabine, les purs interprètes de la passion. Je ne parle pas du *Cid,* où, d'un bout à l'autre de la pièce, le devoir est sacrifié à la passion.

L'exemple de Corneille résume l'histoire d'un genre. La tragédie cornélienne finit de son vivant comme finira la tragédie française au XVIIIe siècle, avec De Belloy et Crébillon, par le paroxysme des situations, des sentiments et des caractères[1]. La frénésie de Crébillon ne dépassera pas l'intrigue de *Rodogune* ou le sujet scabreux et les « horreurs » de *Théodore*[2]. On peut considérer les pièces de la décadence de Corneille comme les premiers modèles des mélodrames romantiques, et Paul Foucher avait raison d'appeler Corneille « un D'Ennery gigantesque, un Bouchardy de génie[3] ». Ses tragi-comédies, remarque Sarcey (après Nisard), étaient déjà des drames romantiques.

Après avoir lu les principaux chefs-d'œuvre de Corneille, il serait bon, pour bien connaître son évolution, de lire aussi quelques pièces de sa période de début, *Mélite* et *Médée,* par exemple, et quelques pièces de sa période de décadence, comme *Pertharite* et *Agésilas,*

1. Boyer, célèbre par les moqueries de Boileau et de Racine, essaya de continuer Corneille. Toutes ses pièces tombèrent. Ses moins médiocres sont *Porcia, Aristodème, Porus,* etc.
2. Cf. là-dessus Rigal, *De Jodelle à Molière,* p. 180, tout le chapitre.
3. *Entre cour et iardin,* p. 51.

œuvres d'une médiocrité incroyable, qui représentent assez bien le mauvais Corneille. Il en convient lui-même dans ses *Examens*, véritables confessions de critique littéraire, où il s'excuse d'avoir écrit sur commande certains ouvrages comme *Œdipe*[1]. Encore y a-t-il de beaux passages même dans ses productions les plus faibles (*Attila*, par exemple). La lecture de *Nicomède*, entre autres, montre ce qu'il peut rester de grandeur dans une œuvre où il n'y a plus de génie. Caractères, passion, émotion tragique, tout a disparu dans cette pièce de discussions et d'affaires, où il faut louer cependant quelques fortes scènes et un beau dénouement (Acte II, sc. III et acte IV, sc. II).

En somme, le point culminant de Corneille, c'est le *Cid;* puis viennent *Cinna*, étonnant de ton et d'élévation historiques; *Horace*, retentissant de rhétorique et de vers glorieux; et, enfin, *Polyeucte*, au-dessus duquel Voltaire lui-même ne mettait rien[2].

A un certain point de vue, on peut soutenir, à la rigueur, que Corneille a apporté au théâtre la « vie et la vraisemblance » (Lanson), en développant l'antagonisme des personnages et les crises de la passion, et non plus seulement la situation et l'intrigue; et, en ce sens, en effet, le drame chez lui vient de l'âme et des conflits

1. Ses *Préfaces*, ses *Examens* et son *Discours sur le poème dramatique* forment un ensemble de curieuses appréciations critiques. On y voit le fougueux génie de Corneille aux prises avec le goût de son temps et la tyrannie des règles (Cf. Paul Albert, *Littérature du dix-septième siècle*). On s'explique très bien sa lutte contre les règles d'Aristote : « Corneille, dit Boileau dans sa *Lettre à Perrault*, a inventé un nouveau genre de tragédie inconnu à Aristote ». (Sur le sens du métier dans Corneille, cf. Parigot, *Génie et métier*, ch. I et le livre de Jules Lemaître, *Aristote et Corneille*).

2. Corneille passe pour avoir créé la comédie de caractère avec *le Menteur*. Il en a plutôt créé le cadre, le ton, l'ordonnance, la noblesse parlée. A part cela, son *Menteur* est si outré, qu'il relève bien peu de l'observation humaine. Corneille n'a pas, comme il le dit, en « partie traduit », mais bien traduit, mot à mot, *La Vérité suspecte* de l'Espagnol Alarcon. Vous ne trouverez pas dans la comédie de Corneille deux traits, sauf le dénouement, qui ne soient dans l'auteur castillan. Corneille lui a même pris son dialogue et ses répliques.

du sentiment; et, en ce sens encore, Nisard a raison de dire que le théâtre de Corneille « ressemble à la vie », parce que « la lutte de la passion et du devoir, c'est la vie même ». Il n'en reste pas moins que ce théâtre n'est pas à base d'observation et ne représente que les côtés extrêmes des sentiments, la férocité ou l'héroïsme; théâtre d' « effort », de « volonté » (Brunetière, Lemaître), je le veux bien; mais *théâtre d'exception*. Corneille a défiguré la nature en la transfigurant. L'humanité ne se reconnaîtra jamais dans ces œuvres impérissables, mais elle y acclamera toujours l'expression de son idéal. Les personnages de Corneille ne sont pas ce que nous sommes; ils sont ce que nous voudrions être; et c'est là ce qui fait l'humanité éternelle de son théâtre.

Personne, d'ailleurs, ne résiste à la séduction de Corneille, parce qu'il n'y a rien de plus beau dans aucune littérature. L'amour de Chimène pour le meurtrier de son père, le patriotisme d'Horace, l'illumination de Polyeucte, le sublime pardon de Cinna sont des choses qui inspireront toujours une admiration unanime; et, s'il faut en croire Boileau, c'était à peu près l'unique but que se proposait Corneille.

ROTROU

Auteur de quarante pièces jouées en moins de vingt-deux ans, Rotrou est un des rares auteurs dramatiques dignes d'être nommés après Corneille, qu'il précéda et dont il fut le premier modèle. *Hercule mourant* (1632) est la seule tragédie de Rotrou qui soit antérieure au *Cid* (1636) et à *Médée* (1635). Après le *Cid*, il donna *Saint-Genest* (1646) et *Venceslas*, deux pièces rivales de Corneille, au moins pour la langue et la versification. (Voir le début de la scène II de l'acte III de *Venceslas*, ce que dit Nathalie, scène III, et les répliques finales de la scène II du 5e acte). Imagination puissante, audacieuse, shakespearienne, Rotrou eût égalé Corneille,

si son manque de goût ne l'eût fait tomber à chaque instant dans l'emphase et le bric-à-brac d'inventions et de situations. C'est l'unité seule qui fait le génie. C'est par l'unité de perfection que Corneille a réalisé ses chefs-d'œuvre.

RACINE

Malgré les contestations d'école et les disgrâces de la mode, l'œuvre de Racine est toujours vivante et glorieuse. Pour bien apprécier son théâtre, il faut aller tout de suite au fond des choses, c'est-à-dire comprendre la justesse des reproches qu'on lui fait et reconnaître franchement tout le génie qu'il possède.

Avec Racine — ayons le courage de l'avouer — nous sommes dans une convention énorme. Ce théâtre n'est ni une adaptation, ni une traduction, il n'a rien de l'antiquité, et Pyrrhus, Achille et Ulysse n'ont de grec que le nom. Taine a raison (après Schlegel) : tous ces personnages sont des courtisans de Versailles, experts dans l'art de bien dire, pleins d'éloquence et de politesse et qui poussent jusqu'au raffinement le tact, la tenue, la bienséance des grands seigneurs. Mais, précisément, il est très vrai (et ses préfaces l'attestent) que Racine se piquait de fidélité historique et qu'il ait voulu très sincèrement, comme il dit, rendre « ses personnages tels que Tacite ou les anciens poètes nous les ont donnés ; faire Néron « ressemblant » ; ne rien changer dans *Bajazet* « aux mœurs et aux coutumes de la nation turque », etc... En réalité, malgré lui (et c'est là toute la question), Racine a fait tout autre chose. Au lieu de nous présenter des Grecs, comme il en avait l'intention, il les a simplement utilisés pour le cadre, les événements et l'intrigue, et il a fait parler ses héros comme les grands seigneurs de son temps[1]. Seulement ce qu'il

1. Ailleurs, à propos de Saint-Simon, Taine est d'avis que la férocité faisait le fond de ces âmes de courtisans. Racine n'avait donc pas besoin de tant adoucir son langage. D'autre part, ses contemporains ont été cho-

leur fait dire, les sentiments qu'il leur donne, passion, amour, maternité, jalousie, ambition, colère, vengeance, sont tirés de la profondeur même du cœur humain, qui est de tous les temps et de toutes les époques. Voilà l'œuvre de Racine, et ce qui constitue son génie. Avec certains personnages et une certaine transposition des choses antiques, il a créé des caractères d'humanité *éternelle ;* si bien qu'Andromaque n'est plus Andromaque, elle est la mère ; Agrippine est l'ambitieuse ; Mithridate, l'amour sénile; Hermione, la jalousie; Phèdre, la passion fatale; Monime, le premier amour pudique. Racine avait assez de génie pour consentir à prendre des modèles. Quand il voulut s'en passer, il fit *Athalie,* son chef-d'œuvre.

Voilà ce que Taine devait dire, au lieu de signaler le côté conventionnel de Racine, qui n'est qu'une apparence négligeable. Taine prétend que la tragédie racinienne « aboutit aux personnages héroïques et beaux, qu'elle composait de noblesse, de générosité, de vertu », comme si Néron, Narcisse, Aman, Athalie, Joad n'étaient pas, au contraire, des types de cruauté, de violence et d'hypocrisie. Il prétend encore que la passion dans Racine est « une puissance *secondaire* et *vaincue* », alors qu'elle est partout dévastatrice et victorieuse (Oreste, Phèdre, Hermione, Roxane...).

Il faut donc bien reconnaître qu'il n'y a de suranné dans Racine que les étiquettes, les noms, la mythologie, les familles grecques, et que les sentiments de son théâtre sont pour nous aussi modernes, aussi vivants, aussi contemporains que dans une pièce d'Henri Becque ou de Porto-Riche. L'observation du cœur humain à ce

qués par la franchise brutale de son théâtre. Racine n'avait donc pas tort de ménager la forme et les bienséances. Gœthe lui en fait un grand mérite. On est allé jusqu'à dire que la « passion manquait à Racine ». Il est tout passion, au contraire, mais *avec bienséance* Cette politesse de manières et de langage donne même à la violence de ses personnages quelque chose de plus tragique, et M. Émile Legouis a eu raison de reprendre ce point de vue (*Défense de la poésie française,* p. 111).

degré de profondeur ne s'est rencontrée que deux fois sur notre théâtre : chez Racine et chez Molière. Racine est le Molière de la tragédie. Molière a peint les travers et les ridicules ; Racine, les grandes passions dévorantes et dominatrices.

On reproche à Racine et à Corneille de n'avoir fait que de la psychologie en dialogue, c'est-à-dire une suite d'entretiens de bonne compagnie, où il n'y a ni événements, ni action; et on croit que c'est ce vice fondamental qui a empêché la tragédie française de se renouveler, malgré les audaces de Crébillon et les innovations de Voltaire. « Voyez Shakespeare, nous dit-on. Que d'événements! Que de changements à vue, scènes, meurtres, duels, etc. »

Le reproche n'est pas juste. Il n'y a pas la même action dans Racine, mais il y a certainement autant d'action que dans Shakespeare. Il n'existe nulle part de situations plus tragiques que celles de *Britannicus*. *Bajazet* est une convulsion perpétuelle, avec deux assassinats et un suicide sur la scène. Corneille n'a rien de plus dramatique qu'*Iphigénie* et *Britannicus*. C'est une erreur de croire que l'émotion consiste au théâtre dans la brutalité des faits visibles. Chez Racine, la tempête n'est pas sur la scène, elle est dans l'âme des personnages et, comme œuvre d'art, c'est peut-être supérieur, puisque l'effet est atteint sans le facile secours des moyens matériels. Oui, Racine n'est que de la psychologie, mais c'est de la psychologie vivante, qui évolue, se déplace, s'exaspère, et il a réellement créé une tragédie nouvelle, en montrant l'âme humaine en proie aux luttes de la passion. Cette psychologie n'était ni chez les Grecs, qui ne voyaient que la fatalité, ni dans Corneille, qui ne cherchait que l'héroïsme. La tragédie de Racine n'est plus ni héroïque, ni déclamatoire, ni romanesque. *Andromaque* est toute une révolution (Lemaître) et fit autant de bruit que le *Cid*.

Si la tragédie française est morte, ce n'est donc pas,

comme le croit Taine, parce qu'elle a exagéré la politesse et les bienséances, c'est parce que les imitateurs de Racine n'ont eu ni sa profondeur de sentiment ni sa langue enchanteresse.

Cette urbanité de langage n'est, d'ailleurs, chez Racine qu'une surface sous laquelle les personnages cachent la férocité primitive qu'ils tiennent de l'antique. Il n'a changé ni leur caractère, ni la tradition, ni les faits. Pyrrhus est effroyable de cruauté, Phèdre incestueuse et accusatrice, Athalie reine sanguinaire, Joad conspirateur implacable, Mithridate un père sans pitié, Agamemnon un père dénaturé qui consent à faire égorger sa fille. Hermione fait assassiner Pyrrhus; Roxane est pire qu'Hermione; Oreste est une espèce de détraqué « romantique ». Et Néron! et Narcisse! et Agrippine! Jules Lemaître les appelle « une ménagerie de fauves bien disants ». Il n'y a pas de langue dramatique où reviennent plus souvent les mots : *haine, fureur, vengeance, courroux, horreur, odieux, furieux, cruel, inhumain, monstre, monstrueux, barbare, perfide.* On en ferait un catalogue[1].

Ce qui est très vrai, en effet, c'est que cette barbarie est adoucie par une politesse royale qui donne aux personnages une sorte de physionomie agréable et contradictoire. L'abominable Pyrrhus garde les manières et le ton d'un Lauzun, même quand il menace Andromaque de faire poignarder son fils[2]. Corneille a fait des Romains beaux parleurs, qui ont lu Tite-Live et fréquenté l'Hôtel de Rambouillet. Les Grecs et les Romains de

1. Comparez l'Achille de Racine avec l'Achille d'Euripide. Le premier est mille fois plus barbare, et c'est l'Achille d'Euripide qui est le vrai gentilhomme. — Racine n'a même pas reculé devant les horreurs racontées par Tacite. Dans la grande scène avec Néron, ce qu'Agrippine dit de Claude est effrayant d'impudeur (Voir à ce sujet l'étude remarquable de M. Henry Bidou sur *Britannicus*, dans *L'Année dramatique*, 1912).

2. Comme exemple d'atténuation et de transformation produites par cette langue irréprochable, voyez ce qu'est devenu dans la pièce de Racine le sujet atroce d'*Esther* (Lemaître).

Shakespeare étaient des gens du XVIe siècle. Racine à son tour ne pouvait peindre que des personnages de son époque, et ses contemporains l'ont bien vu, lorsqu'ils constataient à chacune de ses pièces, surtout dans *Bajazet*, l'absence de couleur locale[1]. Ils avaient tort comme nous. En voulant nous donner des âmes grecques ou des âmes turques, Racine ne peignait malgré lui que des âmes humaines. La couleur locale physique est absente de son œuvre, mais il y a la couleur historique des sentiments; et c'est elle qui fait que son Néron et son Agrippine, si atténués par la courtoisie du grand siècle, sont peut-être les plus forts caractères que nous ayons au théâtre. Et dans *Bajazet* même, si le héros n'est, en effet, qu'un vizir d'estampe, prêt à sacrifier galamment sa couronne à son amour, Racine a, du moins, inventé Roxane, qui est bien turque et bien du sérail par l'ambition et la cruauté.

J'appelais tantôt Racine le Molière de la tragédie. C'est une chose qu'il ne faut pas perdre de vue. Je suis persuadé qu'il eût égalé Molière même dans la comédie. L'*Avare* et *Mithridate* présentent les deux faces d'un seul sujet: le vieillard amoureux. Otez le côté tragique, il reste la comédie. Les trois premiers actes d'*Andromaque* peuvent passer pour une suite de revirements psychologiques qui relèvent de la comédie sérieuse. L'entretien de Julie et de Britannicus, sous les yeux de Néron caché derrière une tapisserie, est une scène qui serait drôle, si elle n'était terrible, et que nous retrouverons exactement dans *Monsieur de Camors* d'Octave Feuillet. Racine emploie tous les trucs de la comédie, lettres, billets, surprises. Toute l'histoire de *Bajazet* roule sur une lettre interceptée. *Bérénice* n'est plus un drame : c'est le sujet, le ton, les vers de la grande comédie sentimentale. Enfin *Les Plaideurs*

1. Mme de Sévigné (16 mars 1672), — Corneille, Saint-Évremond, Fontenelle, Lamotte, Dubos et Voltaire étaient du même avis.

font plus nettement encore pressentir cette double vocation de Racine et rappellent presque la fantaisie de Victor Hugo dans certains rôles, Don César, Triboulet... Quant à Molière, relisez *Mélicerte, Don Garcie de Navarre* et la partie rimée de *la Princesse d'Élide ;* ce sont des vers de tragédie, genre *Bérénice,* élégamment inférieurs, et de style plus modeste, — une sorte de Racine plus pâle...

Le miracle, c'est que cette force d'observation, Racine l'a exprimée dans une langue d'une beauté merveilleuse, qui a toutes les magnificences du style, inspiration, harmonie, antithèse, énergie, concision, grâce, volupté de nuance et de forme. Relisez ses grandes tirades, celle de Mithridate, par exemple, que Geoffroy signalait (acte II, sc. IV) : « Ah ! pour tenter encore de nouvelles conquêtes », ou le tableau d'histoire qui ouvre le IIIe acte de la même pièce, vous serez stupéfaits d'une pareille variété de tournures et d'expressions.

La poésie racinienne est perpétuellement harmonieuse, captivante, veloutée, ductile ; mais elle a aussi sa violence, ses répliques cornéliennes, son dialogue foudroyant, ses sentences impérieuses, ses ripostes tragiques : *Athalie, Britannicus* (III, VII), *Iphigénie* (I, fin de la sc. II). On n'insiste pas assez sur ce point. Racine, quand il le veut, trouve le ton de Corneille et, s'il ne le prend pas toujours, c'est parce qu'il parle autrement.

Ce qui est remarquable, c'est que ses plus beaux vers, ses plus solennelles tirades, jusqu'aux dialogues les plus prosaïques entre Joas et Athalie, sont faits avec les mots les plus ordinaires de la langue. L'éloquence et la familiarité ont chez lui le même vocabulaire. On s'étonne que des mots si simples puissent produire de si beaux vers, et c'est encore un point de ressemblance avec Molière. Ouvrez Racine au hasard. Sa versification côtoie la langue de la comédie la plus prosaïque. Jules Lemaître en a cité quelques exemples :

Je veux partir ; pourquoi vous montrer à ma vue ?
Pourquoi venir encore aigrir mon désespoir ?
N'êtes-vous pas content ? Je ne veux plus vous voir.
— Mais, de grâce, écoutez. — Il n'est plus temps. — Madame,
Un mot — Non. — Dans quel trouble elle jette mon âme !
Ma princesse, d'où vient ce changement soudain ?
— C'en est fait. Vous voulez que je parte demain.
Et moi j'ai résolu de partir tout à l'heure
Et je pars. — Demeurez...

Ce sont là des vers de Casimir Delavigne...

Et cependant, ce même Racine, qui ne rougissait pas d'employer cette langue prosaïque (prochain germe de mort de la tragédie française), a fait des vers d'une plénitude retentissante, des vers colorés qui enthousiasmaient Théophile Gautier et qu'on peut citer par centaines :

Né sous le ciel brûlant des plus noirs Africains...
Et des rives du Pont aux rives du Bosphore...
Souveraine des mers qui doivent la porter...
Lieux profonds et voisins de l'empire des ombres...
Et la triste Italie, encor toute fumante
Des feux qu'a rallumés sa liberté mourante...
Lieux charmants où mon cœur vous avait adorée...
Voyez tout l'Hellespont blanchissant sous nos rames...
Toi que mon bras vengeait dans Lesbos enflammée...
Minos juge aux enfers tous les pâles humains...
La fille de Minos et de Pasiphaë...
Dans l'Orient désert quel devint mon ennui !
C'est Vénus tout entière à sa proie attachée...
La rive au loin gémit, blanchissante d'écume...
Et mon âme déjà sur mes lèvres errante...
De cette nuit, Phénice, as-tu vu la splendeur ?...

Au fond, Racine fut un grand poète, captif de la forme qu'il tenait de Quinault, et son inspiration fut supérieure à la langue dont il se servait.

Mais la vocation de Racine, le fond de son génie, c'est la peinture de l'amour. Jamais personne n'a traduit

avec cette intensité d'observation les emportements et les délicatesses infinies de l'amour ; ses pièces ne sont que des pièces d'amour encadrées d'un prétexte historique ou épisodique. Pyrrhus, Hermione, Oreste, Phèdre, Roxane incarnent l'amour forcené[1]. Mithridate est le vieillard amoureux, rival de ses fils. Racine ajoute même de l'amour aux tragédies qu'il imite : il invente Aricie et Ériphile. Il a poussé la peinture de l'amour jusqu'à ses plus extrêmes fureurs. Il sait que l'amour est féroce et jaloux; qu'il vit de contradictions ; que la haine même est une forme de l'amour, et que ce sont deux mêmes choses, et il en donne la théorie dans *Iphigénie :*

Lui qui me fut si cher et qui m'a pu trahir !
Ah ! je l'ai trop aimé pour ne le point haïr.
(II, 1.)

Et plus loin :

Ah ! ne souhaitez pas le destin de Pyrrhus !
Je vous haïrais trop...
— Vous m'en aimeriez plus !...
(II, 2.)

N'est-ce pas Hermione qui déclare :

Dieux ! ne puis-je savoir *si j'aime ou si je hais !*

L'amour arrive à des explosions de cruauté infernale. Roxane veut qu'on assassine Bajazet devant sa rivale :

Quel surcroît de vengeance et de douceur nouvelle
De le montrer bientôt pâle et mort devant elle !
(IV, v.)

1. Il n'y a pas pire déchaînement dans le théâtre de Victor Hugo. Seulement, chez Racine, la passion suit toujours le chemin des sentiments vrais.

Et encore :

Prends soin d'elle ; ma haine a besoin de sa vie...

Elle veut y mettre le temps et savourer sa vengeance :

Je perdrais ma vengeance en la voulant trop prompte.
(*Ibid.*)

Son ironie atroce (V, VI) est, d'ailleurs, le sentiment d'Hermione :

Ma vengeance est perdue,
S'il ignore en mourant que c'est moi qui le tue.

Il est facile de reprocher à Racine de n'avoir créé ni une Juliette, ni un Roméo. Poète de la haine et de la passion, il nous a donné cependant cette belle psychologie d'une rupture, qui s'appelle *Bérénice ;* et il a aussi inventé Monime, c'est-à-dire tout ce que l'amour a de plus pur, et Atalide, c'est-à-dire tout ce qu'on peut rêver de plus cornélien[1].

Bien qu'ils disparaissent dans son œuvre, il faut savoir reconnaître les défauts de Racine. En général, il a trop de rimes en épithètes, des vers faibles et précieux, et un ton parfois un peu artificiel, dont l'élégance facile à pasticher faisait dire à Sainte-Beuve que son style côtoyait la prose. C'est ainsi que ses imitateurs ont tous parlé une langue banale et morte, et qu'immédiatement après lui toutes les tragédies se ressemblent et sont faites sur le même moule.

Le génie et la profondeur de Racine ne peuvent être bien réellement sentis que dans l'âge mûr. On a raison cependant de le mettre entre les mains des jeunes

1. Dans sa *Lettre à l'Académie,* Fénelon signale le côté efféminé de l'amour chez Racine, qui, en dépit de Boileau, resta, en effet, toujours un bel esprit et un précieux.

gens. Il leur donne le goût de la vérité et de l'observation, et ce premier contact les prépare à une compréhension plus intime. Ils le délaisseront ensuite, mais tôt ou tard, ils y reviendront, et alors tout s'éclairera. On entre rarement de plain-pied dans un chef-d'œuvre. Il faut avoir oublié, pour bien retenir, et se déprendre, pour se reprendre. Il y aura toujours du profit pour la jeunesse à fréquenter Racine. La perfection de sa forme, même en dehors du théâtre, suffit à l'imposer comme un des plus beaux modèles de notre poésie française.

LE VERS RACINIEN. — QUINAULT

Le vers dramatique et harmonieux ne date pas cependant tout à fait de Racine. On le trouve dans certains poètes du XVIe siècle, notamment dans les œuvres de Tristan L'Hermite, *Mariamne*, entre autres (1637), qui est déjà une pièce psychologique et une pièce d'amour. M. Bernardin, dans son bel ouvrage sur Tristan, a soigneusement relevé les ressemblances, les réminiscences et les emprunts de Racine[1]. On peut lire à chaque instant dans *Mariamne* des vers comme ceux-ci, qui annoncent la poésie racinienne :

Je suis assez savant en l'art de bien régner
Sans que ton vain courroux me le vienne enseigner ;
Et j'ai trop sûrement affermi mon empire
Pour craindre les malheurs que tu me viens prédire.

Ou encore :

De bon cœur je pardonne à ta mauvaise foi ;
Tu sers par intérêt de plus méchants que toi.
Cette injure est contrainte et n'a rien qui me fâche :
De tous mes ennemis tu n'es pas le plus lâche.

1. N. Bernardin, *Tristan L'Hermite*, p. 346, 354, 357, 330.
Parmi les premiers essais poétiques de Racine imités de Tristan, Jules Lemaître a cité aussi les *Vers à Parthénice*.

C'est *Orphée* qui contient les plus beaux morceaux de Tristan, d'une perfection et d'une couleur qui sont déjà du Chénier.

Sans remonter jusqu'à l'auteur de *Mariamne*, il existe un prédécesseur plus direct de Racine, un autre élève de Tristan : c'est Quinault. De 1653 à 1664, pendant près de dix ans, Quinault fit des tragédies, avant que l'auteur d'*Athalie* eût débuté en 1664 avec sa *Thébaïde*. Quinault est un poète de talent et certainement celui qui se rapproche le plus de Racine. Ses tragédies, fort peu tragiques, sont surtout galantes, fades, de langue inégale, de souffle court, pleines de niaiseries et d'incorrections. L'*Astrate* même (1664), qui eut tant de succès, et où il y a de très beaux passages, est une pièce élégiaque toute en coquetterie et en préciosités, avec des scènes vraiment enfantines (fin du 5e acte). On y lit, à chaque instant, des vers comme ceux-ci :

Je ne puis sans frémir *seulement y penser*...
Perdre et punir la reine, *étant ce que vous êtes*...
Et ne deviez-vous pas, *pour le bien de mes jours*...
Quand donc *réservez-vous à me faire connaître*...
Que ne m'épargnez-vous *où je suis plus sensible*...
Ce n'est pas *dans la reine où* la mort m'est horrible...
C'est *en elle* qu'il faut *me perdre* ou me sauver...
Il fallait commencer *par vous sauver le jour*, etc.

Mais là où Quinault est excellent, c'est presque la langue de Racine, avec sa tendresse d'expression, son vers harmonieux, d'haleine seulement plus courte et plus près encore de la prose. On pourrait écrire un recueil des beaux morceaux de Quinault, comme celui-ci, où Astrate fait l'aveu de son amour pour la reine au prince Agénor son fiancé :

Seigneur, on peut souffrir, sans beaucoup se contraindre,
Un rival malheureux dont on n'a rien à craindre ;
Mais qu'à des maux cruels c'est être abandonné
Que d'avoir à souffrir un rival fortuné !

Ce bonheur est pour vous un choix si légitime,
Qu'il ne m'est pas permis d'en murmurer sans crime.
Le bien qui m'a charmé ne peut être qu'à vous ;
Vous devez l'obtenir sans que j'en sois jaloux,
Sans que j'ose accuser le sort qui vous le donne :
Le respect, la raison, le devoir, tout l'ordonne.
Mais l'amour, et surtout l'amour au désespoir,
Connaît-il ni respect ni raison ni devoir ?
Punissez d'un ingrat l'audace et l'injustice :
Je vous ai dit mon crime, ordonnez le supplice.
(*Astrate*, I, sc. 2.)

Et ces vers d'Astrate, obligé d'avouer son amour à la reine :

LA REINE.

Avant que de répondre, examinez-vous bien ;
Voyez si votre cœur ne s'accuse de rien ;
S'il ne se sent pour moi rien d'un peu téméraire,
Rien qui passe l'ardeur d'un sujet ordinaire...
Vous vous troublez, Astrate ; il suffit, répondez ;
C'est à vous de parler, puisque vous m'entendez.

ASTRATE.

Je vois que vous savez ma téméraire flamme ;
On vous a révélé le secret de mon âme,
Et de mes seuls regards l'indiscrète langueur
Vous a pu découvrir l'audace de mon cœur...
J'ai bien jugé toujours, quoi que je puisse faire,
Que je vous aimais trop pour m'en pouvoir bien taire ;
Mais, quelque affreux péril qui me dût alarmer,
J'aurais bien du regret d'avoir pu moins aimer ;
D'un crime si charmant mon cœur insatiable
En voudrait, s'il pouvait, être encor plus coupable.

Quinault, c'est bien déjà réellement la tragédie d'amour racinienne, sans la profondeur, sans la force et la psychologie de Racine, et c'est déjà aussi sa langue, détendue, à l'état fade, lâche, coquet et précieux. Racine doit énormément à Quinault ; il lui doit

peut-être les chœurs d'*Athalie* et d'*Esther* (Brunetière), qui, malgré leur réputation, sont, en effet, d'une poésie assez banale...

Quinault a inventé la tragédie d'amour, et l'auteur de *Phèdre* a eu le génie de mettre de l'action dans ce conflit psychologique, et d'être dramatique, comme dit Sainte-Beuve, « dans un genre qui ne l'était pas ». La première pièce de Racine, la *Thébaïde,* passe pour une imitation de Quinault, bien plus que des poètes grecs (Deltour, *Les Ennemis de Racine*, p. 27). C'est Boileau qui a enseigné à Racine la concision et la perfection du style ; mais c'est Quinault qui lui a révélé la tragédie.

Un autre poète plus ancien et que l'auteur de *Phèdre* avait certainement beaucoup lu, c'est Desportes. Ses *Élégies,* ses monotones poèmes, le *Chant d'amour de Diane, Cléonice* et surtout les complaintes des *Bergeries* (1575), contiennent des morceaux d'une fadeur exaspérante, mais dont la douceur et l'harmonie ne seront pas dépassées deux siècles après lui. La poésie de Racine est là très visible, très reconnaissable[1].

PRADON ET CAMPISTRON

La décadence presque immédiate de la tragédie racinienne compte deux représentants célèbres : Pradon, son rival heureux, et Campistron, son élève et son ami. M. Jules Lemaître a spirituellement montré le côté grotesque de Pradon, qui n'était peut-être pas aussi « sot » ni aussi « imbécile » qu'on nous le dit. Pradon et Campistron, tout le monde est d'accord là-dessus, n'avaient aucune espèce de talent et se sont presque fait une réputation par leur manque de goût et leur prosaïsme.

1. Il faut aussi compter, comme un des lointains annonciateurs de Racine, un poète de la fin du XVIe siècle, Montchrestien, dont la langue tragique a de la grâce et de la tendresse, auteur de *Sophonisbe* (1596), *L'Écossaise* (1603), *David,* etc., et d'une pièce, *Aman*, dont Racine s'est souvenu dans *Esther*, (Cf. É. Faguet, *La tragédie au XVIe siècle,* p. 381).

On les a applaudis ; on vantait la *Phèdre* de Pradon ; *Andronic* et *Tiridate* de Campistron eurent des succès de larmes. Si ces deux médiocres auteurs ont produit cette illusion à la scène, je crois que c'est tout simplement parce qu'ils ont employé tous deux, à l'état de mauvais pastiche, le vocabulaire et la forme de Racine. Ouvrez au hasard la *Phèdre* de Pradon. C'est un herbier de vers et d'expressions raciniennes :

Ah ! père infortuné... Ma téméraire flamme...
Un poignard dans son sein... Il ose soupirer...
Ce funeste mystère... Ma juste jalousie...
Dans ma fureur extrême... Dont votre âme est atteinte...
Toujours fier et farouche... Pour calmer vos ennuis...
Découvert ma rivale... Le perfide Pallas...
Ma flamme a dû paraître... Un père furieux...
Barbare, je te hais... Éclaircir ce mystère...
Ma gloire et mon repos... Et m'étonne et m'accable...
Cette illustre princesse... Cette fatale vue...
Découvrez-lui sa flamme...
Ma tendresse et toute ma fureur...
M'a rendu ma princesse...

On pourrait continuer... C'est la langue ordinaire de Pradon[1].

Campistron a imité Racine de plus près encore et plus adroitement. Même dans ses pièces les plus passables on peut faire une collection de vers de Racine décolorés et morts :

... Et de vos soupçons *interrompant le cours*...
Et si *dans ses transports* il *épargne son père*...
Il en fera tomber les *plus funestes coups*...
Il impute à vos soins *sa triste destinée*...
... Et pour former *les injustes liens*...
Il vient. Je *vais tout entreprendre*...

1. Voir encore, comme passages typiques de Pradon, le monologue de sa *Phèdre* (acte IV, sc. 3) et les tirades d'Ulysse dans la *Troade* (acte III, sc. 1).

Quand votre illustre père, *achevant ses exploits...*
A quel *bizarre soin votre esprit s'abandonne...*
A ne pas écouter *ce prince déplorable...*
Le plaisir de vous faire *une plainte importune...*
Quelque brûlant désir, *quelque ardeur qui le presse...*
Par une prompte mort *va terminer le cours...*
Mes déplorables jours vont courir à leur terme...
Ah ! prince, pensez-vous *qu'insensible, inhumaine...*
Martian, tes discours *sont ici superflus...*
Vous suivez les transports *d'une injuste colère...*
Dans quels *affreux périls vous courez* vous jeter...
Ne calmerez-vous point cette *ardeur indiscrète...*
Ah ! pouvez-vous former ce *funeste dessein...*
Et laissez à mon sort ce *déplorable cours...*
O malheureux époux ! ô *déplorable père...*
Et tant que je vivrais *brûlé des mêmes feux...*
Voulez-vous de mes maux éterniser le cours[1]...

Évidemment chacune de ces expressions se retrouve dans Racine ; mais ce serait une erreur grossière de croire qu'elles constituent le fond de son style. L'auteur d'*Andromaque* a quelque chose de plus : il est partout grand poète...

On conçoit néanmoins que ces pastiches aient eu du succès.

C'est par cette imitation inorganique de la langue racinienne que la décadence de la tragédie a commencé, du temps même de Racine, avec Pradon, Campistron et la future école des La Grange-Chancel.

PASCAL

Les *Pensées* de Pascal sont peut-être le livre le plus sublime de notre littérature française. Chrétien ou incré-

1. On rencontre parfois dans Campistron des hémistiches entiers de Racine, comme ceux-ci, qui rappellent mot pour mot le début d'*Andromaque* :

Enfin dans cet instant ma *fortune* cruelle
Va prendre par ma fuite *une face nouvelle.*
(*Andronic.* III, 4.)

dule, personne ne peut dédaigner une œuvre qui nous présente, face à face, comme dans un miroir, notre effroyable condition humaine. Le problème qui tourmentait Pascal, ni le doute, ni la science, ni Renan, ni Darwin n'arriveront à le supprimer; il se posera éternellement devant tout homme qui souffre et qui réfléchit. C'est pour cela que les *Pensées* seront toujours un livre d'actualité, où nous sommes sûrs de retrouver, exprimés dans une langue de génie, les désespoirs de notre intelligence et les misères de notre cœur. Seulement, pour chacun de nous, ce tourment est un état d'esprit passager, et chez Pascal il fut permanent. La maladie, la mort, le néant final, la fosse commune sont une destinée si incompréhensible, si terrifiante, que les hommes préfèrent fermer les yeux et n'y pas songer. De sorte que, si l'Humanité découvre ses propres angoisses en lisant Pascal, elle continue néanmoins sa marche insouciante, parce que l'Humanité est faite pour vivre en ignorant tout, et non pour se désespérer de ne rien savoir. Ainsi s'expliquent l'acharnement de Pascal contre Montaigne et l'acharnement de Voltaire contre Pascal. Et la conclusion, c'est que les hommes, tout en comprenant Pascal, continueront à suivre en souriant Montaigne et Voltaire, qui résument l'état d'esprit général, le train ordinaire du monde et, religion à part, peut-être la vraie sagesse[1].

Donc, ne fût-ce qu'une fois, ne fût-ce qu'une heure, le temps de le lire, nous nous reconnaissons tous dans Pascal. Mais ses idées, sa conclusion, les raisons de son raisonnement risquent de demeurer pour nous lettre morte, si nous n'avons pas le *sens religieux*. Le sentiment religieux peut seul nous faire comprendre le Pascal chrétien et la sublimité de certaines phrases comme

1. Il faut lire la réfutation que Voltaire a faite des *Pensées*, pour voir aux prises ces deux états d'esprit. Voltaire n'a rien compris à la profondeur de Pascal. L'auteur de *Candide* se déjuge, raille nos aspirations, conteste nos misères et affirme que tout est pour le mieux !...

celles-ci : « La foi, c'est Dieu sensible au cœur », ou le mot qu'il prête à Jésus : « Tu ne me chercherais pas, si tu ne m'avais déjà trouvé » ; et le célèbre passage sur la charité :

« La distance infinie des corps aux esprits figure la distance infiniment plus infinie des esprits à la charité, car elle est surnaturelle.

« Tous les corps, le firmament, les étoiles, la terre et ses royaumes, ne valent pas le moindre des esprits ; car il connaît tout cela, et soi ; et les corps, rien. Tous les corps ensemble, et tous les esprits ensemble, et toutes leurs productions, ne valent pas le moindre mouvement de charité ; cela est d'un ordre infiniment plus élevé.

« De tous les corps ensemble, on ne saurait en faire réussir une petite pensée : cela est impossible, et d'un autre ordre. De tous les corps et esprits, on n'en saurait tirer un mouvement de vraie charité : cela est impossible, et d'un autre ordre, surnaturel. »

De telles phrases sont aussi d'un ordre surnaturel, et il faut avoir le sens religieux pour en sentir toute la beauté.

Le fond des *Pensées,* comme apologie, se réduit à ceci : la raison humaine est tellement corrompue, tellement incapable de discerner le vrai, qu'elle ne peut arriver à connaître sa destinée qu'avec l'aide de la religion chrétienne, dont la vérité se prouve par la misère de notre nature et la réalisation des anciennes prophéties bibliques. Le plan de Pascal consiste donc à écraser la raison humaine pour installer la religion à sa place. Il va jusqu'à dire : « La raison ne peut rien pour démontrer Dieu. » Et ce n'est pas ici une réflexion incidente, un jalon à réfutation ; non, c'est l'esprit même, le fond général du livre, sa conclusion contre l'intelligence de l'homme. Malheureusement, quoi qu'en dise Pascal, si la raison est incapable de démontrer Dieu, pourquoi serait-elle plus capable de démontrer la vérité de la religion chrétienne ? Comme, en définitive, c'est la rai-

son qui décide que la raison est corrompue, c'est une preuve, si nous raisonnons juste, qu'elle ne juge déjà pas si mal et que sa corruption n'est peut-être pas si aveugle. En d'autres termes, ou la raison juge tout, ou il faut la récuser comme juge, même quand elle se frappe d'impuissance. Là est le vice de cette apologie, et je m'étonne que Pascal n'en ait pas été plus frappé.

Un si effroyable mépris de la raison humaine a fait croire que Pascal était, sinon une espèce de fou, comme l'enseignait Voltaire, certainement un sceptique effréné qui s'est converti par désespoir, comme le pensaient Cousin et Bertrand. Bien qu'un examen plus attentif de la psychologie de Pascal ne nous permette plus aujourd'hui d'être si sévères, quelque chose de l'ancienne légende subsiste encore, et il y a des gens qui continuent de penser que sa conversion fut celle d'un incrédule, « frémissant de peur et en proie à de terrifiantes épouvantes [1] ». La vérité, d'après l'ensemble des plus récents travaux (Brunswicg, Michaud, Giraud, Strowski, Boutroux), c'est que Pascal a toujours été chrétien et a toujours eu la foi. Jusqu'en 1646, il ne fut pas fervent. En 1646, sa foi devint plus active. Il ne se convertit vraiment à fond et par le cœur qu'en 1654, après une nuit d'extase. Sa conversion fut une ascension de l'intelligence vers le cœur; mais Pascal a toujours *cru* et fut toujours chrétien.

Ce point admis, la question du scepticisme et de « l'angoisse » de Pascal doit, il me semble, se réduire à très peu de chose. Je crois que M. Barrès est allé trop loin en affirmant que l'auteur des *Pensées* a raconté sans le vouloir le drame authentique de sa propre conscience. Rien dans la vie de Pascal n'autorise une supposition aussi grave. Son tourment, c'est surtout celui qu'il a voulu nous donner. Il s'est efforcé de nous épouvanter, bien plus qu'il ne s'est épouvanté lui-même. Il n'écrivait pas pour lui, mais pour nous. Sa prétendue peur de

1. Dr E. Michel, *Chateaubriand*, p. 139.

l'enfer, son effroi d'un Dieu redoutable sont des sentiments chrétiens qu'il veut imposer aux incrédules. Une fois passionnément converti et certain de posséder la vérité, sa soif de démonstration a cherché tous les moyens de nous faire violence et de nous convaincre. De là son mépris de la raison humaine et les formidables négations qui l'ont presque fait accuser d'athéisme. (On est allé jusque-là.) Il a voulu nous fermer la bouche, terrifier notre raison, nous ôter toute échappatoire, afin qu'il fût bien prouvé qu'en dehors de la religion il n'y a qu'impossibilités, impuissances et abîmes. Cessons donc de lui reprocher les hardiesses apologétiques qui lui dictent des pensées comme celles-ci : « La religion n'est pas certaine... Dieu a mis des obscurités dans les Écritures pour nous aveugler... Le Pyrronisme est le vrai... Athéisme, marque de force d'esprit, etc. » Ce sont là certainement des points de repère, des concessions, peut-être même des affirmations *à réfuter*, et il serait téméraire d'y voir la confidence exacte d'une angoisse personnelle. Sans doute ce genre de pensées atteste la tournure d'esprit de Pascal, mais ce sont les pensées d'un homme *qui croit*, écrites à l'usage de ceux *qui ne croient pas*, et elles n'ont pas plus d'importance que les puérilités qu'on lui reproche : « Il faut s'abêtir... prendre de l'eau bénite, le pari de l'existence de Dieu, etc.[1] ». Enfin n'oublions jamais ceci : Pascal détruisait pour bâtir, et ses *Pensées* sont des matériaux dont nous ignorons à peu près l'usage, la place et presque le but.

Quant à la lecture du livre, comme on n'est pas encore parvenu à en fixer l'ordre logique, on peut très bien le lire au hasard et sans suite, à condition d'y revenir souvent. A mesure qu'on vieillit, l'ouvrage prend une profondeur de plus en plus tragique.

1. Montaigne avait déjà dit en propres termes : « Il faut nous abestir pour nous assagir ». *Apologie de Raymond de Sebond.*

Pascal est peut-être le plus grand écrivain du XVIIe siècle. C'est le style vivant, le style *tout cru*, dénudé, à *vif*, le « style vrai ». La force de ce style vient de ce qu'il est immédiat et instantané. On sait comment Pascal écrivait ses *Pensées*, sur des bouts de papiers, à la promenade, au hasard des lectures et des réflexions. A chaque instant on surprend le tour incisif donné par la notation brusque et familière. Les abréviations du manuscrit révèlent à chaque ligne la hâte, la fièvre, l'impatience de s'exprimer. Songez combien profondément et quotidiennement Pascal portait son sujet. Il ne le choisissait pas, il le vivait du fond de l'âme, et cela est capital pour la qualité du style. Le sien est supérieur à toute littérature, parce qu'il est le rebours de toute littérature.

Pascal, d'ailleurs, eut un maître et un grand maître : Montaigne. Montaigne l'obsède. On peut suivre Montaigne page par page dans les *Pensées*. Vinet a raison : Pascal n'avait lu que Montaigne. Il en était si saturé, que Charles Nodier l'accuse d'avoir été son plagiaire[1]. Joubert dit qu'il a tout pris dans Montaigne. « Sa forme et son style sont dans Montaigne », dit Barbey d'Aurevilly.

Pascal écrivain n'a qu'un procédé : l'antithèse. Nous avons déjà insisté là-dessus[2]. L'antithèse est sa tournure d'esprit ; il pense par antithèses ; ses phrases sont des oppositions presque symétriques. Ouvrez les *Pensées*, vous serez frappé par ce parallélisme d'idées, par cet accouplement d'expressions identiques ou contraires, qui forment le rythme continuel de sa prose. C'est si bien sa façon naturelle de penser et d'écrire, que, même sa célèbre *Prière pour le bon usage des maladies*, de ton si confidentiel, est presque uniquement une série d'antithèses, ce que Nisard appelait « une suite de raisons qui se déduisent les unes des autres ».

1. Michel Salomon, *Charles Nodier*, p. 242.
2. Voir notre volume : *La formation du style*.

Miracle de clarté et de précision abstraites dans la *Préface du Traité du vide* et la dissertation *De l'esprit géométrique,* le style de Pascal devient dans les *Pensées* un style de fièvre, de lave ardente, roulant la poésie et l'image, à travers les cris de détresse et de passion. Bossuet lui-même n'a jamais dépassé le lyrisme et l'harmonie du *Mystère de Jésus* et de la *Prière pour le bon usage des maladies.* Plaignons ceux qui, faute de sens religieux, seraient incapables de comprendre ces poèmes de résignation désespérée.

Il faut lire et relire Pascal. Vous en retirerez plus que du profit littéraire : il changera votre état d'esprit, il vous rendra, ne fût-ce qu'un instant, religieux. C'est une très bonne chose que de sortir de son moi et de s'assimiler une pensée qui s'impose, vous trouble, vous éveille, vous redonne l'angoisse des grands problèmes de la foi, de la vie et de la mort. Il réhabilite le besoin de croire ; il est le cri du sentiment, la voix de la conscience éperdue. Son exemple, dit Bayle, nous montre « qu'un des plus grands esprits qui aient jamais paru ait pu être chrétien ».

Si loin et pourtant si près de nous, Pascal sera toujours, quoi qu'on dise, notre contemporain. Bertrand, Boutroux, Hatzfeld, Michaut, Brunswicg, Giraud, toute notre époque rationaliste revient à lui[1]. On est attiré par le mystère de cet « effrayant génie ». Comment ne pas prendre en pitié et ne pas prendre au sérieux ce chrétien puéril, cet orgueilleux si humble, ce doux entêté de dialectique, ce mystique qui porte un cilice, croit au miracle et aux hallucinations, et qui est à la fois un grand rationaliste, un grand mathématicien, un saint, presque un hérétique ?

Mais il y a un autre Pascal : celui des *Provinciales* (1656).

Joseph de Maistre déclare les *Provinciales* un ou-

1. Victor Giraud, *Blaise Pascal,* p. 65.

vrage « de circonstance, monotone et ennuyeux à faire bâiller », comme si « la sécheresse de ces matières » était désormais passée de mode[1]. De Maistre a tort. Les discussions théologiques sur la grâce garderont toujours leur caractère d'actualité, parce qu'elles soulèvent les plus graves problèmes de l'âme humaine : imputabilité, responsabilité, libre arbitre, volonté du bien ou du mal. Pouvons-nous faire le bien sans le secours de la grâce ? et la grâce ne nous est-elle pas donnée gratuitement par Dieu ? Pour des chrétiens, la question a son importance. J'ai le temps de me convertir avant de mourir et je suis sauvé ; vous n'en avez pas le temps et vous êtes damné : où est la justice ? Je rencontre une tentation et j'y succombe ; vous rencontrez la même tentation et vous y résistez : quel secours avez-vous eu, et quel secours m'a manqué ? N'est-ce pas la grâce, le don *gratuit ?* « Non, dites-vous, car pour l'obtenir, il faut la demander. » Mais qui incline ma volonté à faire cette demande ? N'est-ce pas encore la grâce toute gratuite ? Richard Simon le sentait bien : il n'y a pas loin de là à la prédestination et au Calvinisme. On voit les conséquences de cette dispute, dont la subtilité fait tout l'intérêt et qui, les jésuites une fois mis en cause, passionnèrent au XVIIe siècle l'opinion publique, comme nous passionne aujourd'hui la politique. Les dix premières *Provinciales* sont des merveilles de discussion. Il fallait du génie pour donner à ces arides matières (des extraits de livres latins) cette forme de dialogue, ce ton de comédie perpétuelle. L'originalité de Pascal est d'avoir fait un chef-d'œuvre comique avec des sujets de théologie.

A partir de la onzième lettre, le ton et l'intérêt changent. Sans quitter sa rigueur de démonstration, Pascal s'attaque directement aux jésuites et leur répond des pages d'une haute éloquence, où l'on pressent la langue

1. *De l'Église gallicane*, livre I, chap. IX et X.

et les antithèses des *Pensées*[1]. Les lettres sur l'homicide et la calomnie sont célèbres. Le ton suit un crescendo sublime d'indignation jusqu'à la seizième lettre, qui est foudroyante. Vous ne remarquez cette ampleur de style que dans les dernières lettres. En général, la langue des *Provinciales* est une nouveauté par le relief, la création, la verve agressive et railleuse. Pascal dédaigne la douceur et l'harmonie que recherchait Balzac et, au sens rhétorique et belles-lettres, il écrit beaucoup moins bien que Balzac, qui eut l'honneur de fixer avant lui la prose française. Seulement Balzac n'écrit pas *vivant,* et Pascal, c'est la vie même, vie des mots et des phrases, mouvement, tour, violence, tressaillements, raccourcis... Son style est un instrument de précision et de dislocation.

On s'est demandé si tout a été bénéfice pour la prose française dans cette façon d'écrire, âpre et sèche, qui rompt avec la tradition du langage pittoresque et naïf d'Amyot. Chose curieuse, Pascal, qui méprise les « règles » et se « moque de l'éloquence » et qui emploie à tort et à travers les *qui* et les *que,* pousse ici le purisme grammatical jusqu'à respecter les plus ridicules imparfaits du subjonctif. La prose des *Provinciales* est l'esclave de Vaugelas et de l'Hôtel de Rambouillet. Vous n'avez qu'à lire au hasard : « Au lieu que vous les aviez menacés... lorsque vous *vîtes* qu'ils s'y portaient d'eux-mêmes, vous n'en *parlâtes* plus. Et quoiqu'il semblât que vous *dussiez* être satisfait de leur conduite, vous ne *laissâtes* pas de les traiter encore d'hérétiques... » (Lettre XVII)... « Ils s'étaient si bien justifiés..., que vous ne *pûtes* plus les accuser... et que vous *fûtes* réduit... car vous les *voulûtes* obliger... comme vous *l'écrivîtes* vous-même... » (XVII), etc.

1. Cf. notamment la lettre XIe, le paragraphe : « Car, mes pères, puisque vous m'obligez d'entrer dans ce discours... » C'est le style même des *Pensées*.

Le P. Daniel, dans sa critique des *Provinciales*, cite des phrases de Pascal qui sont tout ce qu'il y a de plus mal écrit. Condorcet fait la même remarque. Vinet, dans son beau livre, signale à son tour des phrases qui sont « difformes » comme celle-ci :

« Il est temps de rendre la réputation à tant de personnes calomniées ; car *quelle* innocence peut être si généralement reconnue, qu'*elle* ne souffre *quelque* atteinte par les impostures si hardies d'une compagnie répandue par toute la terre et *qui*, sous des habits religieux, couvre des âmes *si* irréligieuses, *qu'ils* commettent des crimes tels *que* la calomnie, non pas contre leurs maximes, mais selon leurs propres maximes [1]. »

C'est ce que j'appelais tantôt son style de *dislocation*.

Quant à l'emploi des *qui* et des *que*, l'abus que Pascal en fait dépasse les bornes. Sa phrase en est hérissée. Il n'y a que le *Discours de la Méthode* de Descartes qui en contienne davantage [2].

Et cependant, malgré tout, le style des *Provinciales* reste une merveille de relief, de vie et de netteté. Il faut lire les *Provinciales;* il n'y a rien de plus passionnant ni de plus amusant, au sens le plus élevé du mot. Au moins faut-il absolument avoir lu les neuf premières et les deux ou trois dernières.

Et maintenant que conclurons-nous ? Comment doit-on juger Pascal ? Qu'il ait été sincère, cela ne fait aucun doute. Ses citations sont tendancieuses, puisqu'elles sont isolées, mais, en général, elles sont exactes. Pascal

1. Cité par Vinet, p. 289.

2. Une phrase au hasard en donnera une idée : « Voilà tout ce *qui* se peut dire, si ce n'est *qu'on* veuille ajouter une conséquence *qui* se tire aisément de ces principes, *qui* est *que* la contrition est si nécessaire au sacrement, *qu'elle* y serait au contraire nuisible en ce *qu'effaçant* les péchés par elle-même, elle ne laisserait rien à faire au sacrement » (*Provinciales*, Lettre X). M. Lanson fait très justement observer que c'était le style de l'époque et cite même à ce propos, dans son *Art de la prose* (p. 57), une curieuse phrase de Richelieu à M. de Toiras. Guez de Balzac avait pourtant donné l'exemple d'une prose plus harmonieuse.

savait très bien que les jésuites n'enseignaient ni à voler ni à tuer, et que les atténuateurs du meurtre et du vol étaient des casuistes épris de dialectique, c'est-à-dire des juristes de conscience exceptionnels. Dans le but de discréditer la Compagnie de Jésus, il leur joua le mauvais tour de divulguer en français leur prose latine profondément inconnue du public [1]. Quant aux relâchements apportés dans l'enseignement mondain du christianisme, les jésuites, en effet, sont peut-être allés trop loin ; mais Pascal est tombé dans l'excès contraire, en voulant imposer un christianisme impraticable, qui n'eût été qu'une sorte de christianisme à peine orthodoxe...

Voilà, je crois, la conclusion qu'il faut adopter sur les *Provinciales* et sur Pascal.

1. Voir les excellents volumes de M. F. Strowski, *Pascal et son temps*, C'est Arnauld qui fournissait à Pascal tous ses documents. Certaines *Provinciales* sont faites avec des pages entières d'Arnauld.

CHAPITRE VIII

L'ESTHÉTIQUE CLASSIQUE

(Suite.)

Vérité et fausseté de La Rochefoucauld. — Le talent historique de Mme de Sévigné. — La vraie place de Saint-Évremond. — Boileau et le mauvais goût au XVIIe siècle. — Les vraies causes de la querelle des Anciens et des Modernes. — Boileau et la théorie du travail. — Rôle et importance de Boileau.

LA ROCHEFOUCAULD

Les *Maximes* de La Rochefoucauld (1665) ont deux grandes séductions : leur pessimisme et leur style. A quarante ans, on les admire un peu moins ; à cinquante, on les prend à peu près pour ce qu'elles sont, c'est-à-dire pour des vérités désespérantes, qui ne présentent qu'un côté de la nature humaine. C'est bien le cœur humain, si vous voulez, mais le cœur humain vu à travers une lentille qui concentre tout dans un seul foyer. N'admettre que l'amour-propre et l'intérêt pour mobiles de nos actions, c'est ne pouvoir expliquer ni la charité, ni la pitié, ni l'héroïsme, ni le remords, ni l'amour maternel, ni l'existence de gens comme saint François de Paule, saint François de Sales, saint François d'Assise, etc...

Ces *Maximes* sont certainement toutes vraies ; mais

elles ne sont pas tout le vrai, et la morale de La Rochefoucauld n'est peut-être, en effet, que de la satire, comme l'a dit très justement La Harpe, qui a réfuté quelques-unes de ces pensées avec plus de bonheur que ne l'a fait l'optimiste Aimé Martin. Ce livre amer est la constatation de notre mauvaise nature, sans rachat ni repentir, le pessimisme chrétien laïcisé, le fond de cette « conscience de l'honnête homme » que De Maistre déclare « effroyable ». On y sent l'égoïsme, l'injustice et les préjugés d'un grand seigneur orgueilleux, qui n'admet pas, par exemple, qu'on dédaigne les richesses, et qui prête les motifs les plus bas à ceux qui se permettent de les mépriser. Ce qu'il dit de la mort prouve seulement qu'il en avait une peur horrible, et qu'il n'a compris ni le mépris de la mort ni l'héroïsme. Le christianisme et l'histoire romaine sont remplis d'exemples qui se chargent de le contredire presque à chaque page.

Néanmoins, quand on y regarde de près, on s'aperçoit que La Rochefoucauld est beaucoup moins sceptique qu'il ne le paraît. Il parle malgré lui de la sincérité (LXII); il y a donc une sincérité; de la vertu (CLXXXVI et CLXXXIII); il dit même que l'hypocrisie est un hommage à la vertu (CCXVIII); il y a donc une vertu; il parle des honnêtes gens (CCVI et CCII); il y a donc des honnêtes gens, etc... A chaque instant il est obligé de constater ce qu'il nie. L'inconvénient de ces *Maximes*, c'est qu'elles sont faciles à *retourner* et que leur contraire est tout aussi vrai. On l'a fait, d'ailleurs, avec bonheur... Il y en a beaucoup qui ne signifient pas grand'chose : « La constance du sage n'est que de renfermer son agitation dans son cœur. » Eh bien ! n'est-ce donc rien ? La curiosité vient peut-être du « désir de savoir ce que les autres ignorent ». Mais n'y a t-il pas aussi une soif de savoir parfaitement désintéressée? Ce que dit La Rochefoucauld des affections et des larmes est pitoyable. Les mères qui perdent leur enfant savent qu'il y a bien d'autres motifs de pleurer que ceux qu'il

indique. Lui-même, à la mort de son fils, pleura des larmes qu'il ne soupçonnait pas. La forme même des *Maximes,* moule trop petit pour tout contenir, explique cette étroitesse de jugements. La preuve, c'est que les réflexions diverses qui accompagnent le livre sont bien plus détendues, bien plus optimistes. (Voir notamment les chapitres sur la confiance, la différence des esprits, etc.) Il faut tempérer la lecture de La Rochefoucauld par la lecture de La Bruyère et de Vauvenargues.

Réécrites plus de trente fois, les *Maximes* sont un modèle de concision tranchante et un bel exemple du ton spécial que le travail peut donner au style. La Rochefoucauld ne se contentait pas de les refaire sans cesse ; il les colportait dans les salons et les soumettait à tous ses amis. C'était alors la mode de composer des maximes, et rien, en effet, n'est plus aisé que d'écrire sous forme de sentences.

La vie de La Rochefoucauld éclaire et explique son livre. Chacune de ces pensées pourrait correspondre à un fait de cette existence équivoque, qui n'eut d'autres mobiles que l'intérêt, la politique ou l'amour-propre. On sait que La Rochefoucauld fut même obligé de désavouer les passages de ses *Mémoires* imprimés à l'étranger, où il attaquait Condé et Mme de Longueville, dont il avait été l'amant ambitieux et qu'il quitta en l'accusant de coquetterie (Voir le passage sur Miossens). Après Mme de Longueville, nature indolente et passive, mais exquise de cœur et d'âme, l'auteur des *Maximes* se liait avec Mme de La Fayette, se réconciliait avec la Cour, et finissait par se tirer d'affaire en obtenant une pension. Calculateur égoïste, timide, charmant et spirituel, La Rochefoucauld atténua son pessimisme en vieillissant ; et, vers la fin de sa vie, il eut l'honneur de démentir son livre, en se montrant simplement et sincèrement bon.

Mme DE SÉVIGNÉ

Le style épistolaire est presque une spécialité féminine. Toutes les femmes ne sont pas capables de faire une bonne description, mais la plupart écrivent bien une lettre, parce qu'au lieu d'inventer, elles expriment ce qu'elles vivent et ce qu'elles sentent. On peut dire que presque toutes les femmes ont quelque chose du talent que Mme de Sévigné a porté à son plus haut point de perfection.

Mme de Sévigné a d'abord le mérite d'être un merveilleux conteur. Histoire, anecdote, récits, descriptions, elle peint et anime tout, sans jamais appuyer, en passant et en courant. Un détail, un trait, quelques mots, c'est la mort de Vatel, les soirées à Versailles, la mort de Turenne, de Louvois, le mariage de Mademoiselle, la « feuille qui chante dans les bois », la mort de sa tante, le portrait d'Arnauld : « Plus il s'approche de la mort et plus il s'épure » ; La Rochefoucauld pleurant la fin tragique de son fils : « Ses larmes ont coulé du fond de son cœur » ; la Brinvilliers, qu'elle a vue allant au supplice « dans le tombereau, jetée à reculons sur la paille, avec une cornette basse et sa chemise... »

L'idée qu'on peut se faire de Mme de Sévigné est très simple. C'est une femme de raison, de bon sens, qui incarne l'esprit, la mesure, le tact, le goût. Aucun excès. Elle est romanesque parfois, mais par amusement d'imagination plutôt que par tempérament. Elle aime les romans comme la *Cléopâtre* de La Calprenède et se reproche « la folie qu'elle a pour toutes ces sottises ». Son talent et ses sentiments, toujours en parfait équilibre avec sa conduite, représentent l'idéal classique de la femme française. Dans toute sa longue correspondance, vous ne trouverez pas trace de haine contre quelqu'un, à peine un peu de malice, point de vrai pessimisme, malgré sa crainte de la mort, superficielle et mondaine. Elle se peint d'un mot : « Je ne suis à plaindre

sur rien ; mon humeur est heureuse ; elle s'accommode et s'amuse de tout » (23 août 1761). Voilà qui est bien.

Les lettres de Mlle de Lespinasse, Mlle Aïssé, la Religieuse portugaise, traduisent la passion et la tendresse ; ce sont des genres définis et classés. Marivaudage de génie, modèle de causerie écrite, la correspondance de Mme de Sévigné résume, au contraire, l'art épistolaire complet, celui qui touche à tout, effleure tout, cause sur tout et à propos de tout. Ce n'est pas un échange de lettres privées, mais la résurrection de toute une époque, la chronique vivante de la cour, la vie parisienne et la vie provinciale, les bals, Versailles, Saint-Germain, Nicole, saint Augustin, Bourdaloue, prédication, dévotion, théâtres, lectures, poésies, bavardages, intrigues, maladies, salons, nouvelles politiques et littéraires, la guerre, Turenne, la Provence, la Bretagne, les eaux de Vichy, etc. Un Saint-Simon enjoué et détendu, qui écrit non plus en cachette, mais en public, et qui sait qu'on lit ses lettres dans les salons ; un Saint-Simon tout en bonté et en sourire, malicieux sans fâcherie, honnête sans violence, peintre de rapidité et d'effleurements... Mœurs, caractères et personnes, *tout le siècle est pris sur le vif, de première main et noté sur place.* Voilà pourquoi il faut lire toute la correspondance de Mme de Sévigné. Si vous trouvez que c'est trop, lisez-en au moins un bon recueil. Il en existe plusieurs qui donnent les lettres essentielles, écrites de 1664 à 1695.

Est-ce Saint-Simon ou Mme de Sévigné qui parle :

« J'ai été à cette noce de Mlle de Louvois. Que vous dirai-je ? Magnificence, illustration, toute la France, habits rebattus et rebrochés d'or, pierreries, brasiers de feu et de fleurs, embarras de carrosses, cris dans la rue, flambeaux allumés, reculements et gens roués ; enfin le tourbillon, la dissipation, les demandes sans réponse, les compliments sans savoir ce que l'on dit, les civilités sans savoir à qui l'on parle, les pieds entortillés dans les queues ; du milieu de tout cela il sortit quelques questions de votre santé, où,

ne m'étant pas assez pressée de répondre, ceux qui les faisaient sont demeurés dans l'ignorance et dans l'indifférence de ce qui en est. O vanité des vanités ! »

Je crois qu'il ne faut pas exagérer la réputation d'amour maternel qu'on a faite à Mme de Sévigné. Malgré ses effusions très sincères, il est visible que cette tendresse est une sorte de fonction, et que sa sensibilité maternelle ne va que jusqu'à une certaine profondeur. Mme de Sévigné avait une immense fortune. Si elle était si inconsolable de vivre loin de sa fille, que ne la suivait-elle en Provence ? C'est ce qu'on a envie de lui répondre, quand on l'entend, « toujours pleurant et toujours mourant » de cette absence (6 février 1671), crier ses alarmes à propos du voyage en bateau sur le Rhône, se déclarer affamée des nouvelles de sa fille au point de « n'oser lire ses lettres de peur de les avoir lues » et dire qu'elle a « mal à sa poitrine », et qu'elle « meurt de tristesse », et qu'elle a dans ses bois « des rêveries, dont elle revient plus changée que d'un accès de fièvre ».

La vérité, c'est que Mme de Sévigné est avant tout une personne qui tient à ses habitudes, et qu'elle aimait mieux souffrir que changer sa manière de vivre. Rien ne la troublait profondément. Elle avait beau être très bonne, sa bonté ne l'empêchait pas de plaisanter la révolte des paysans bretons, les pendaisons et les gens écartelés. Ses épanchements maternels ne sont souvent qu'un prétexte à causeries. Si elle n'eût mis dans ses lettres que son amour pour sa fille, elle eût été très vite monotone. Sa correspondance est une chronique mondaine sur un fond de tendresse délicieusement radoteuse et aimable, et le tout forme un chef-d'œuvre d'esprit, de bonne humeur, de diction, de grâce intarissable, le dernier mot de l'exquis.

Il faut lire Mme de Sévigné comme un historien et l'admirer comme un très grand écrivain.

SAINT-ÉVREMOND

Saint-Évremond n'est point un écrivain à dédaigner, bien que Nisard n'ait pas pris la peine de le nommer dans son *Histoire de la Littérature*. « Il n'a rien laissé de durable », dit Géruzez. Sainte-Beuve lui a rendu plus de justice, en l'appelant « une émule de La Rochefoucauld et de La Bruyère, un moraliste accompli, un homme que l'on n'a pas mis à son rang[1] ».

L'excès du travail, l'abus de l'antithèse et de l'esprit caractérisent le style de Saint-Évremond On y sent à chaque ligne un effort et une application qui tiennent du métier et du naturel, et qui charment à la fois par quelque chose de précieux et de délicat, de faux et de vrai, mélange de facilité et d'ajustage qu'on pourrait prendre souvent pour du Montesquieu frivole. Ses *Réflexions sur les divers génies du peuple romain* sont réellement une sorte de Montesquieu détendu, avec autant de bon goût, plus de laisser-aller et plus d'artifice.

Saint-Évremond n'est pas un écrivain de génie, mais un homme qui sait écrire et qui vous donne le plaisir de vous en apercevoir. On le lit avec surprise, sinon avec passion. Il ne vous subjugue pas, il vous retient. On n'est pas captivé, on est charmé par cette rhétorique gourmée, cette intarissable coquetterie d'exécution, qui semble jouer avec les idées plutôt que réfléchir avec des pensées.

Il faut lire la *Comédie des Académistes*, excellente satire en vers contre les premiers membres de l'Académie, puristes et réformateurs maniaques ; la célèbre *Conversation du Maréchal d'Hocquincourt avec le P. Canaye*, véritable chef-d'œuvre d'ironie française ; l'*Éloge de M. de Turenne ;* les *Réflexions sur la tragédie ancienne et moderne ;* la *Comédie des Opéras ;* les *Observations sur Plutarque, Salluste, Tacite*, et surtout

1. *Port-Royal* t. III. liv. IV, chap. v ; et t. V, liv. VI.

l'ouvrage *Sur les Poèmes des Anciens*. Saint-Évremond est un critique remarquable, très indépendant, de divination et de progrès, un homme fort en avance sur son temps. Sa tournure d'esprit humoristique éclate dans le *Portrait de Mme de Mazarin*, les curieux morceaux sur la Religion, la Dévotion et les plaisirs, et le portrait qu'il a écrit de lui-même, merveille d'ingéniosité piquante.

Il faut lire aussi le *Discours sur les historiens français*, où, devançant son époque, il pose les premiers principes de la critique historique rationaliste. Vous remarquerez que Saint-Évremond, après avoir proclamé, bien avant Montesquieu, la nécessité pour un historien de connaître la législation et la politique, voulait qu'on ne fût plus dupe des préjugés et des opinions, et qu'on expliquât les révolutions humaines par des lois tirées des faits (*Discours sur les historiens français*). Ses *Réflexions sur les divers génies du peuple romain* ont directement inspiré le livre *Grandeur et décadence des Romains* de Montesquieu[1]. Ne plus raconter l'histoire, mais raisonner sur les faits, c'était une nouveauté d'examen et de contrôle qui menait droit à l'*Essai sur les Mœurs* de Voltaire. Malheureusement Saint-Évremond a abusé de l'esprit ; sa recherche de l'antithèse a compromis sa réputation de profondeur ; si bien qu'il n'est plus pour nous qu'un dilettante supérieur, un bel esprit agréable, un critique de bonne compagnie. C'est trop peu. Il vaut mieux que cela.

BOILEAU

On peut le proclamer aujourd'hui en toute justice : Boileau fut à sa façon un grand poète.

Le XVIe et le XVIIe siècles ont été des siècles d'art pur. Boileau, La Fontaine, Racine, Molière, La Bruyère sont

1. Lire spécialement, comme origine de Montesquieu, le chap. XVI des *Réflexions* de Saint-Évremond, *Auguste, son gouvernement et son génie*.

des hommes de métier, préoccupés avant tout de perfection et de forme. C'est seulement au XVIIIe siècle que les écrivains mettront leur talent au service d'une propagande philosophique, morale ou sociale (Voltaire, Rousseau, Montesquieu, Diderot, d'Alembert, l'*Encyclopédie,* etc.). Si vous entendez par artiste un homme de travail et d'exécution, Boileau peut passer sans contestation pour le premier artiste de son temps. Le mot *Art* revient à chaque instant sous sa plume dans *l'Art Poétique* : « *L'art* des vers..., effet de *l'art..., l'art* imité..., *l'art* confus... », etc., etc. Il va jusqu'à dire que l'art peut rendre intéressants les « monstres » les plus « odieux », ce qui justifie la laideur morale et physique, Yago et Quasimodo[1]. Que prêche-t-il sans cesse ? Le métier, le souci de l'art, la raison surtout et le bon sens (*Art Poétique*). Il va jusqu'à recommander l'Art et le bon sens dans la chanson ! Il veut que l'on observe la vérité des sentiments et du cœur humain. Le Vrai lui semble le seul but de l'Art ; il s'évertue à prôner le vrai : « rien n'est beau que le vrai » (Épitre IX sur le Vrai).

Bon sens, vérité, raison, ce n'est pas assez. C'est la nature même qu'il ordonne d'étudier. Il en revient toujours à la nature : « Que la nature donc soit votre unique étude... Jamais de la nature il ne faut s'écarter », etc. Ce froid versificateur demande que l'on pleure, si l'on veut faire pleurer. Lui qu'on accuse de n'avoir pas d'imagination, il la réclame partout, il veut qu'elle embellisse tout (*Art Poétique,* III) ! Il conseille d'être pompeux et de mettre dans son style des « figures sans nombre ». Sans doute il place très haut la discipline et les règles, mais il avoue qu'on peut parfois, « par un transport heureux » sortir des règles prescrites et « franchir les limites de l'art », et il approuve Corneille de

1. Cf. l'excellent ouvrage du P. Delaporte : *L'Art Poétique commenté par Boileau et ses contemporains,* t. I, p. 109.

s'être mis au-dessus des règles de la tragédie (*Lettre à Perrault*). Boileau pousse l'amour de la Nature et de la Vérité jusqu'à décrire l'horrible menu du repas ridicule, le « godiveau », le « beurre gluant », l'huile, le vinaigre rosat, « les verres qui gardent les doigts des laquais dans la crasse tracés », et les « lapins qui sentent le choux », et tant d'autres traits de ce genre, sans oublier les baisers de femme « pleins d'ail et de tabac » (Satire X) et les mouchoirs sales envoyés au blanchisseur (Satire V, 199).

Voilà son esthétique. Y a-t-il là quelque chose de rétrograde? Sont-ce les idées d'une vieille perruque? Parlons-nous autrement aujourd'hui?

C'est précisément ce programme qui fait de Boileau au XVIIe siècle un révolutionnaire et un novateur. Il fallait avoir du courage et de la rectitude d'esprit pour combattre, au nom d'une pareille doctrine, tous les écrivains de son temps et toute l'Académie qui, d'ailleurs, ne lui ouvrit ses portes que par l'ordre de Louis XIV[1]. On ne peut expliquer Boileau que par la littérature de son époque. Ses conseils, ses polémiques, ses théories, tout s'éclaire, quand on sait que les œuvres de ses contemporains étaient exactement le rebours de cette esthétique. La sécheresse de Boileau, son apologie des règles, son parti pris de facture étroite se présentent comme la protestation, l'exemple vivant qu'il oppose aux débordements imaginatifs et aux fadeurs ridicules des Chapelain, Colletet, D'Assoucy, Cotin, Quinault, Cassagne,

1. L'œuvre de Boileau est une bataille; c'est pour cela qu'il faut la lire dans une édition bien annotée et qui fasse revivre son temps avec lui. La *Correspondance* avec Brossette est indispensable. La formation de Boileau est simple. Il connaissait assez superficiellement les Anciens; mais, grâce à l'influence de Racine, il sentit toujours la supériorité de leur génie. Sans grande instruction littéraire, il commença par faire de la satire. Ses idées critiques ne se développèrent qu'ensuite, par la production. Toutes ses théories (Art, Vérité, Nature) se trouvent déjà dans les écrits en prose de Chapelain, intelligent critique et détestable poète. (Préface de l'*Adone*, *Sentiments sur le Cid*. Sur ce dernier point, voir le consciencieux ouvrage de M. Georges Colas : *Jean Chapelain*, p. 198).

Brébeuf, Charpentier, Boyer, Saint-Sorlin, Perrault, Pradon, La Calprenède, Boursault, Saint-Amant, Scudéry.

C'est à tort que le XVIIe siècle passe pour le siècle du goût. Au XVIIe siècle, le mauvais goût est général, au contraire. Les idées de Boileau, Racine, La Fontaine, Molière étaient les idées d'une faible minorité littéraire. Non seulement on publiait des ouvrages de mauvais goût, inspirés par le Gongorisme espagnol ou le Concettisme italien, mais on niait même les chefs-d'œuvre classiques, et l'on ridiculisait Homère et Virgile. « Les bêtises que j'entends dire à l'Académie m'ont vieilli de dix ans, » disait Boileau[1], qui sortit ostensiblement de la salle des séances, le jour où Perrault déclara les Modernes supérieurs aux Anciens. Boileau déplore lui-même le succès persistant de la mauvaise littérature et la difficulté qu'il avait de convertir le public au véritable bon goût. Vers la fin de sa vie, il se consolait de mourir, à l'idée de ne pas voir le règne des « Topinambours » ; et le triomphe de Crébillon lui arrachait ce cri : « A quels Barbares je laisse en proie le Parnasse ! » De 1660 à 1685, dans ses *Satires,* ses *Épîtres* ou son *Art Poétique,* Boileau n'a pas cessé d'opposer sa doctrine aux mauvaises productions de son temps. Même dans le *Lutrin,* il ne peut s'empêcher de maudire les méchants auteurs qui triomphent, et notamment cette *Pharsale,* de Brébeuf « aux provinces si chère », cette *Pharsale,* dit-il ailleurs, qui « allait tête levée », malgré ses vers. Encore une fois, les gens de goût étaient rares au XVIIe siècle. Racine ne fut pas mieux compris, et ce n'est pas la disgrâce royale, mais bien l'insuccès de ses pièces qui finit par l'éloigner du théâtre. Sans l'appui de Louis XIV, les chefs-d'œuvre de Molière eussent peut-être passé inaperçus. Les ennemis de Boileau

1. « L'Académie n'est composée que de gens du plus vulgaire mérite » (A Brossette, XCVI). Boileau disait encore qu'une troupe de singes ferait tout aussi bien à l'Académie (D'Alembert, *Éloges : Perrault*).

avaient pour eux les salons et les beaux esprits de l'époque, Mme Deshoulières, Mme de Bouillon, Mlle de Scudéry, Ménage, Chapelain, Conrart, Segrais, Cassagne, Saint-Sorlin, Perrault, Boyer, Pradon, Leclerc, Cotin, Benserade, Quinault, si prisé à la Cour, etc. La vogue de ces détestables auteurs, qui formaient la majorité à l'Académie, dura jusqu'au XVIIIe siècle. Brunetière a tort de croire que Boileau finit par triompher du mauvais goût de son époque [1]. Il mourut sans avoir eu la victoire, et c'est Quinault qui fut le vainqueur.

L'œuvre du grand satirique est donc avant tout une protestation contre la littérature de ses contemporains. Ce sont les ravages de cette littérature qui lui ont inspiré ce rôle de législateur, auquel la querelle des Anciens et des Modernes devait donner des proportions si retentissantes. Songez que Perrault allait jusqu'à placer Chapelain au-dessus d'Homère ! La cause de ce malentendu n'a peut-être pas été mise assez en lumière. Je crois qu'elle réside presque uniquement dans la question des traductions. Au lieu de traductions soucieuses de littéralité et s'efforçant de faire passer le plus directement possible les beautés d'un texte dans notre langue, on avait alors des traductions en bon français incolore, qui éteignaient toute l'originalité des auteurs anciens. Perrault partait de ce principe (il l'a écrit en propres termes) que le « tour des paroles était indifférent et qu'on ne doit regarder qu'au sens » ; et c'est pour cela qu'on ne trouvait rien d'extraordinaire dans les œuvres des Anciens ; et c'est bien cette opinion que Racine appelle une « extrême impertinence » et même une « extravagance ». On s'explique très naturellement que le public n'ait pas admiré Homère, quand il le lisait dans la prose de Mme Dacier, ou qu'il le voyait défiguré par les contresens de Perrault [2]. Racine surtout devait s'indi-

1. *Manuel de l'histoire de la Littérature française*, p. 213.

2. Voir ses citations dans ses *Parallèles* et comparer les citations de Boileau dans les *Réflexions sur Longin* (Réfl. VIII et IX). Boileau disait

gner, lui qui lisait directement le texte grec ou latin et qui savait mieux que personne à quoi s'en tenir. Toute la question est là. C'était si bien une affaire de traduction, que Perrault dit naïvement dans son *Parallèle* que la prétendue supériorité des Anciens était apparue comme un préjugé, depuis qu'on avait pu en lire des traductions françaises. Je le crois bien ! Ces mauvaises traductions confirmaient sa thèse. Il allait jusqu'à prétendre qu'on jugeait mieux un auteur ancien sur sa traduction que sur son texte !

Si l'on veut classer les œuvres de Boileau par ordre de mérite, il faut déclarer les *Épîtres* supérieures aux *Satires*, et considérer son *Art Poétique* comme son chef-d'œuvre. Il y a dans le talent de Boileau deux choses qui *vont souvent ensemble :* le côté artificiel et la bonne qualité de l'exécution, c'est-à-dire à la fois la *banalité* et la *perfection de facture*. Parmi ses *Épîtres*, par exemple, l'épître VI, le *Passage du Rhin*, le Rhin classique, tranquille et fier, à la barbe limoneuse, est évidemment le type du morceau officiel rococo. La satire V sur la Noblesse, fond et forme, est tout ce qu'on peut rêver de médiocre, et la satire IV, sur la Sagesse, n'est encore qu'un devoir d'élève bien versifié. Voulez-vous un exemple d'inspiration factice ? Lisez la satire I. Quant à la satire X sur les femmes, qui passe pour son chef-d'œuvre et dont on loue les portraits, c'est de l'exagération à froid, un simple sujet d'amplification et de rhétorique. Et pourtant, même dans cette pièce, et éga-

qu'Homère aurait été compris, si on « l'avait traduit comme il faut ». Les traductions qu'il en donne lui-même sentent encore l'élégance banale ; mais il a, du moins, le mérite d'avoir bien compris en quoi les Anciens étaient supérieurs : « Ces messieurs, disait-il, ne veulent tant de mal à Euripide que faute de l'avoir bien lu. » — « Le bourreau donnera de l'esprit à Démosthène ! » disait Racine en parlant de la traduction de Tourreil. Et Boileau encore, à propos de la traduction d'Homère par Desmarais : « Voilà qui va donner cause gagnée à M. Perrault. » (*A Brossette*. XCVIII). Il disait aussi que les Anciens avaient plus à se plaindre de leur traducteur Dacier que de leur détracteur Perrault (D'Alembert, *Éloges, Perrault*).

lement dans la satire VI, les *Embarras de Paris* et la satire III, *le Repas ridicule*, où tout est artificiel, vous serez émerveillé par l'étonnant métier, l'emboîtage exact et solide des vers. Mais où cette versification nerveuse confine au chef-d'œuvre, c'est dans l'épître VI sur la *Retraite*, l'épître VII à Racine, l'épître IX sur la louange. Lisez la satire VIII, sur *l'Homme et la Nature humaine*, qui n'est qu'un thème de rhétorique générale, et vous comprendrez ce qu'il a fallu de talent, de ressources, de souplesse pour traiter avec cette perfection ce sujet de pure philosophie.

Mais le titre de gloire de Boileau, c'est *l'Art Poétique*, sa production la plus attaquée jusqu'au Romantisme. Nous ne discuterons pas les reproches qu'on lui fait : imitation servile d'Horace, manque d'imagination, monotonie, épuisement, pauvreté d'idées, conception matérielle de l'art, ignorances historiques et méconnaissances littéraires (Ronsard, le Moyen Age, oubli de La Fontaine), adjectifs banals qui riment ensemble, prosaïsmes, remplissages, rimes faciles en participes, rimes plus faciles encore en adverbes, retours des mêmes mots et des mêmes constructions, etc.[1]. Tous ces reproches sont fondés, et les ennemis de Boileau ne se privèrent pas de les signaler. Cependant, malgré tout, *l'Art Poétique* reste un chef-d'œuvre didactique, un code immortel de littérature, qui contient les règles de tous les arts, à toutes les époques. Aucun poète n'égale ici Boileau pour la maîtrise de l'exécution. Réfléchissez à l'effrayante difficulté d'un pareil sujet, et vous avouerez qu'il fallait vraiment un talent prodigieux pour donner à des préceptes et à des conseils cette plénitude de raccourci. A force de patience et de goût, Boileau a fait des vers inoubliables, qui se gravent dans la mémoire comme des proverbes, avec la facilité des vers de La Fontaine :

1. Cf. *l'Art Poétique commenté par Boileau et ses contemporains*, par le P. Delaporte, T. I. *Prolégomènes*.

Tout ce qu'on dit de trop est fade et rebutant;
L'esprit rassasié le rejette à l'instant...
Qui ne sut se borner ne sut jamais écrire...
Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement...
Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage...
Aimez qu'on vous conseille et non pas qu'on vous loue...
Un sot trouve toujours un plus sot qui l'admire...
Un sonnet sans défaut vaut seul un long poème...
Soyez plutôt maçon, si c'est votre talent...
Le vers se sent toujours des bassesses du cœur...
Il n'est point de degrés du médiocre au pire...
Tant de fiel entre-t-il dans l'âme des dévots...
Un diner réchauffé ne valut jamais rien, etc., etc.[1].

On remplirait des pages avec des citations de ce genre. Cette qualité de forme, ce métal incassable, on les retrouve à chaque instant dans l'*Art Poétique,* et c'est pour cela que Boileau est un grand poète, et que Flaubert avait raison de dire « qu'un bon vers de Boileau vaut un bon vers d'Hugo » et que « ce gredin de Boileau vivra autant que Molière ».

Boileau est un versificateur aussi impeccable dans le *Lutrin,* sa production la plus originale, bagatelle amusante et froide, véritable tour de force d'un homme sans imagination, qui consentait à oublier la rigueur de ses principes en employant le burlesque et le merveilleux chrétien, deux choses qu'il réprouvait...

En somme, théoricien du goût, de la raison et du tra-

1. Boileau a fait quelques-uns des plus beaux vers de la langue française, comme celui-ci :

Soupire, étend les bras, ferme l'œil et s'endort...

d'autres d'une fraîcheur exquise :

Les cloches dans les airs, de leurs voix argentines,
Appellent à grand bruit les chantres à Matines...

et d'autres d'une délicieuse douceur, comme les deux suivants, qui semblent être d'Alfred de Musset :

Mon cœur, vous soupirez au nom de l'infidèle :
Avez-vous oublié que vous ne l'aimez plus ?

vail, Boileau a tous les défauts de ses qualités, perfection d'ajustage, versification construite, sécheresse, poésie sans émotion... Comparez une tirade de *Phèdre* ou de *Tartuffe*, vous verrez à quel point lui manquent la verve de *fond*, l'élan, la source, le jaillissement... Ses tournures sont peu variées. Il accouple deux vers, les appuie de deux autres en incidentes ou en ablatifs absolus, les boucle en adjectifs, pose un point et virgule et achève, — pour recommencer ensuite. Il n'a pas d'autre procédé. Mais *c'est très fort* quand même, et cela ne s'oublie plus.

Boileau composait ordinairement le second vers avant le premier, méthode infaillible selon lui, pour rendre le vers énergique, et qui explique la monotonie de sa versification parallèle et ses éternelles incidentes en participes présents[1]. Il mit cinq ans à écrire les douze cents vers de l'*Art Poétique*, soit deux cent vingt vers par an. Il se plaint à Racine (*Correspondance*, lettre XXXII) de la difficulté que lui ont donnée les transitions dans sa satire X. Il disait, à propos de Voiture et de Balzac, qu'on ne « durait que par la forme ». Il écrit à Maucroix pour louer le mérite que l'on a d'exprimer des choses « malaisées, sèches et petites ». MM. Revillout et Brémond concluent que Boileau ne fut qu'un « précieux et un minutieux ajusteur » et que ce n'était pas là l'idéal de Racine et de La Fontaine. C'était si bien leur idéal, que La Fontaine, ce grand travailleur de style, admirait par-dessus tout les vers où le grand satirique parle de la manufacture des points de France ; que Racine faisait consister toute la beauté littéraire dans l'arrangement des mots (*Correspondance avec Boileau*, lettre LXXXI) ; et que, dans leur réunion, ce que La Fon-

1. Les romantiques ont tort de dire que l'influence de Boileau a été « néfaste » sur Racine. L'auteur d'*Andromaque* lui doit beaucoup, au contraire, et ne s'en cachait pas. D'Alembert (*Éloges : Boileau*) donne à ce sujet de curieux détails, et conclut en disant : « Il est douteux que Racine sans Boileau eût été Racine ». Sainte-Beuve a très bien vu la féconde influence de Boileau sur La Fontaine, Racine et Molière.

taine, Racine et Molière appréciaient le plus, c'était la perfection de la forme : on attendait les rimes, on se récriait, etc... Ces principes d'esthétique laborieuse n'empêchaient pas Boileau de considérer Molière, l'improvisateur incorrect par excellence, comme le plus grand poète de son siècle.

Guillaume Guizot, dont Taine cite l'opinion dans sa *Littérature anglaise*, a donc tort de croire que « les vers de Boileau sont d'un élève de troisième et les meilleurs d'un élève de rhétorique », et Sainte-Beuve a raison de protester[1]. « Versificateur ! » disait Diderot. Soit. Mais toute une partie de la poésie n'en réside pas moins dans l'art des mots et des syllabes, et c'est ainsi surtout que le XVIIe siècle la comprenait. En donnant comme idéal aux écrivains de son temps le travail, le souci de la forme et le culte du vrai, Boileau a plus fait pour la littérature et pour l'art que tous les ennuyeux vaticinateurs d'esthétique solennelle. Sans doute il n'était pas le seul à donner ce genre de conseils et, comme le fait remarquer M. Brémond, Patru, Rapin, Bouhours prêchaient le même retour à la nature. Mais pourquoi ces critiques sont-ils oubliés? et pourquoi Boileau a-t-il survécu et est-il le seul à avoir ainsi « créé pour son compte les pensées d'autrui[2] » ? Parce que précisément il a réalisé lui-même ce qu'il enseignait. Il a dit : « Il faut travailler pour faire des choses parfaites, » et il a réussi par le travail à produire une œuvre qui représente, en effet, un côté éternel de la perfection écrite. M. Brémond voit en lui « un précieux, un ajusteur de riens », une sorte de Saint-Amant qui avait du goût[3]. Le rôle, la critique et l'influence de Boileau ne sont pourtant pas des « riens ». N'oubliez pas que cet *ajusteur de riens* a deviné le gé-

1. En dehors des *Lundis*, où il a supérieurement apprécié Boileau, on peut lire une belle étude de Sainte-Beuve sur ce poète dans *l'Histoire de Port-Royal*, t. V, liv. VI.
2. La Bruyère.
3. *Correspondant*, 10 mars 1911.

nie de Racine; qu'il a été le seul homme de son époque capable de comprendre ensuite qu'*Athalie* était un chef-d'œuvre, et qu'il a classé pour la postérité le rang et le mérite des ouvrages de tout son siècle. Cela prouve au moins quelque sûreté de vue et quelque sens de la beauté littéraire.

Le seul inconvénient de la doctrine de Boileau, c'est d'avoir supprimé la sensibilité individuelle et d'avoir immobilisé la poésie dans la raideur d'un gaufrier purement mécanique que le Romantisme un jour sera forcé de briser. Mais les Romantiques ont eu tort d'attaquer Boileau, parce que les Romantiques sont bientôt devenus des Parnassiens, et que l'Esthétique de Boileau, l'art pour l'art, le labeur, l'effort, choix des mots, rime, métier des vers, représente très exactement l'Esthétique de l'école Parnassienne[1].

Au fond, Boileau avait le tempérament d'un Régnier. Il y a en lui un exagérateur, un réaliste, un Rabelaisien ironique aux dévots, lisant les *Contes* de La Fontaine (témoin sa *Dissertation sur Joconde*) et allant dans le monde réciter ses vers et caricaturer les gens. Actif, fiévreux, toujours bouillant, maîtrisé surtout par Arnauld, « orgueilleux même », dit Montesquieu, Boileau fut un Régnier prisonnier de la *forme*, desséché dans l'*imitation*. Il avait raison de s'assimiler l'Antiquité, mais il eut tort de vouloir faire, de parti pris et par le seul travail, ce qu'Horace avait fait dans une langue inventée et créatrice. A force d'exploiter l'artificiel, la moitié de son talent s'est étouffée dans l'étroitesse d'une doctrine qui se résume en quelques mots : raison, paganisme, périphrases, recettes, style noble, correction, convenances, bienséances, l'*Ode sur la prise de Namur*, etc. Et

1. Les romantiques reprochent à Boileau de n'être bon qu'à former des poètes comme Delille ; mais les Parnassiens n'ont jamais fait autre chose que du Delille impeccable. L'auteur des *Trophées*, Hérédia, ne travaillait pas plus scrupuleusement que Boileau, et ils connaissaient tous deux la valeur du sonnet sans défaut.

il eut tort aussi de vouloir « maintenir en littérature l'emploi d'une mythologie à laquelle ne croyaient même plus les contemporains de Virgile »[1].

Il ne faut pas juger Boileau par ce qui lui a manqué; il faut accepter ses limites et ses lacunes, et conclure avec Flaubert : « Ce que cet homme a voulu faire, il l'a fait et il l'a bien fait. »

LES « CONTES » DE PERRAULT

Perrault, l'adversaire de Boileau, a cependant mérité l'estime de la postérité par un petit livre célèbre : *Contes de ma mère l'Oye ou Histoires du temps passé.*

On aurait tort de croire que les *Contes* de Perrault n'intéressent que les enfants. Les grandes personnes peuvent aussi trouver du plaisir à lire ces récits naïfs, qui contiennent, comme l'a très bien vu Paul de Saint-Victor, tout le XVIIe siècle, sa langue, ses types, ses mœurs, jusqu'aux « mouches » et aux « robes de la bonne faiseuse ». L'originalité de Perrault a été de mettre de la vérité et de l'observation dans l'invraisemblance, et d'avoir donné le ton de la vie aux fantaisies les plus puériles. Fénelon, qui voulut faire aussi des contes, n'a écrit que de banales fables en prose, à peu près inconnues de la jeunesse. Ceux de Mme d'Aulnoy, à force de complication, perdent la moitié de leur charme. Perrault seul a la naïveté naturelle, le détail et le geste vrais.

La Belle au bois dormant, après avoir dormi cent ans, s'éveille et dit très simplement au prince : « — Est-ce vous, mon prince ? Vous vous êtes bien fait attendre. » Et la reine, qui est ogresse, et qui veut « manger la petite Aurore, à la sauce Robert », et qui, « en voyant passer de petits enfants, avait toutes les peines du monde à ne pas se jeter sur eux. » — Et le « nez bourgeonné des Suisses, qui prouve qu'ils n'étaient qu'endormis. »

1. P. Morillot, *Boileau*, p. 208...

La Belle au bois dormant « avait les yeux fermés, mais on l'entendait respirer doucement ». Le Chat Botté demande des bottes « pour aller dans les broussailles, » et plus tard « il devient grand seigneur et ne court plus après les souris que pour se divertir. » Et Riquet à la houppe qui, malgré sa laideur, demande la main de la princesse et dit devant sa mine interdite : « Je vois que cette proposition vous a fait de la peine et je ne m'en étonne pas. » Et dans le Petit Poucet, ces pauvres petits, perdus la nuit dans la forêt, qui « n'osent presque ni parler ni tourner la tête » et qui « glissent dans la boue et se relèvent tout crottés, ne sachant que faire de leurs mains. » Il faudrait tout citer, et il faut avoir du parti pris ou de l'aveuglement pour affirmer avec Brunetière, que « la naïveté de ces Contes n'existe que dans l'imagination de ceux qu'ils amusent[1] ».

Les *Contes* de Perrault feront toujours la joie des enfants et des grandes personnes, les uns pour l'attrait qui les captive, les autres pour le talent qu'ils y découvrent. On reproche à Perrault son manque de moralité. Mais ni la logique ni la moralité ne frappent l'esprit des enfants. C'est l'histoire seule qui les intéresse.

1. *Manuel de l'Histoire de la Littérature française*, p. 238.

CHAPITRE IX

LES ORATEURS CLASSIQUES

Le vrai point de vue : Bossuet artiste. — Bossuet créateur de mots et d'images. — Le ton des *Oraisons funèbres*. — Mise au point du *Discours sur l'histoire universelle*. — L'imagination dans les *Sermons*. — Comment il faut lire l'*Histoire des Variations*. — Les deux styles de Fénelon. — Fénelon, peintre banal. — Sa supériorité de diction pure. — Les défauts de Massillon. — La réputation de Bourdaloue. — Ce qu'il faut lire de Fléchier.

BOSSUET

Il est surprenant qu'il y ait encore des gens qui, non seulement ne pardonnent pas à Bossuet le caractère religieux de ses ouvrages, mais qui le déclarent suranné, rétrograde, vieilli de forme et sans intérêt.

Sans doute, Bossuet n'a parlé et n'a écrit que pour défendre la religion. Docteur de l'Église, orateur, polémiste, historien, philosophe, partout apologiste et rien qu'apologiste, Bossuet était de son temps, comme nous sommes du nôtre ; il avait les idées de son siècle, comme nous avons les idées du nôtre. Un chrétien et un évêque de 1660 avait bien le droit de croire à la Providence dans l'histoire du monde, et pouvait trouver naturel qu'on exilât les protestants, comme un homme de 1913 peut naïvement admettre le péril clérical et l'exil des moines. Il ne s'agit donc pas, pour admirer Bossuet,

d'avoir les mêmes croyances que lui. Catholiques et libres-penseurs doivent lui rendre justice et l'aimer, avec cette différence que vous l'aimerez certainement un peu plus, si vous êtes catholique... En deux mots, il faut considérer Bossuet comme appartenant surtout à la littérature, et bien se dire que son vrai titre de gloire, c'est d'être tout simplement un des plus grands écrivains qui aient existé, un prosateur et un poète qui a mis ses facultés littéraires au service de la religion, comme on la comprenait et comme on la défendait de son temps. Voilà le vrai point de vue.

Ce qui est remarquable, c'est que personne ne s'est cru moins artiste que Bossuet et ne fut plus indifférent à la littérature. Homme de tradition, de discipline et de lutte, apôtre, prédicateur et théologien, l'évêque de Meaux n'a jamais vu dans le talent littéraire qu'un moyen de convaincre ses adversaires et de convertir les incrédules. La littérature en soi l'a toujours laissé dédaigneux. Il ne tenait même pas à publier ses *Oraisons funèbres*, et l'on n'imprima les brouillons de ses *Sermons* que soixante-dix ans après sa mort. Il déclarait qu'il « ne fallait pas regarder la prédication comme un divertissement de l'esprit, et ne pas exiger des prédicateurs les arguments de la rhétorique[1] ». Il ne voulait pas « qu'on adoucisse les vérités chrétiennes pour les rendre agréables[2] ». Or, c'est précisément cet « agrément » littéraire, cet attrait, ce mérite d'art qui font l'immortalité de Bossuet.

Quand on dit que Bossuet est le plus grand orateur de la France et notre plus grand écrivain, cela signifie qu'il est et qu'il sera toujours le plus jeune, le plus vivant, le plus moderne de tous les prosateurs français. Nous avons ici un cas d'assimilation authentique. Le

1. *Sermon sur la parole de Dieu.* Premier point.

2. *Sermon sur la parole de Dieu.* Premier point. — Il disait à son secrétaire : « Je ne comprends pas comment un homme d'esprit a la patience de faire un livre pour le seul plaisir de l'écrire ».

génie de Bossuet est à peu près contenu tout entier dans la Bible, les Pères de l'Église, saint Augustin, Tertullien, saint Jean Chrysostome. A force d'étude et de lecture, le grand évêque s'est si bien assimilé la Bible, qu'on n'arrive plus à la séparer de son style. Dans un livre de curieuse analyse, le P. De la Broise a montré jusqu'à l'évidence cette complète transfusion, dont il a essayé de distinguer les éléments par le rapprochement et le minutieux examen des textes [1]. Image ou expression, les plus belles phrases de Bossuet ont presque toujours quelque chose de la Bible, de Tertullien ou des Pères de l'Église. L'évêque de Meaux était d'ailleurs un traducteur admirable. On a réuni en volume les passages qu'il traduisait à son usage ou pour l'emploi de ses *Sermons :* réalisme, audace, littéralité, résument sa méthode [2].

Comme proportion et mise au point grandiose, les *Oraisons funèbres* passent pour le plus imposant, sinon le plus vivant chef-d'œuvre de Bossuet. L'oraison d'Henriette d'Angleterre, d'Henriette de France et du Prince de Condé sont le dernier mot de la magnificence oratoire et de la rhétorique pompeusement classique. Jamais le néant humain et les terribles leçons de la mort n'inspirèrent un pareil langage. Les autres *Oraisons funèbres* sont simplement des sermons soigneusement écrits, des enseignements d'édification tirés de la vie et des exemples d'un défunt illustre, où la prose de Bossuet prend un ton d'intimité pénétrante (*Oraison funèbre de Marie-Thérèse*), les allures pressantes d'un sermon sur la pénitence (*Princesse Palatine*) ou

1. *Bossuet et la Bible d'après les documents originaux*, par le P. De la Broise, 1 vol. in-8. Très bonne étude sur le style de Bossuet. Voir notamment, pour les exemples typiques, p. 79, 92, 104, etc.

2. Gandar a bien montré les procédés littéraires de Bossuet, la façon dont il cultive la rhétorique et transpose Tertullien (*Bossuet orateur*, p. 17, 88, 96, 311). Bossuet lui-même nous a laissé un curieux écrit à consulter : *La lecture des écrivains et des Pères de l'Église pour former son style.* — Sur le réalisme de Bossuet, cf. De la Broise, p. 104.

d'un sermon sur la justice (*Michel Le Tellier*), etc. En lisant cette prose retentissante et dominatrice, faites bien attention que cette plénitude de forme, cette science de périodes, cette élévation verbale, cérémonieuse et froide, sont toujours d'une aisance et d'une facilité incomparables. La noblesse y est familière, et la véhémence sans prétention. Un pareil souffle est la respiration naturelle de ce style.

Voilà ce qu'il faut étudier dans les *Oraisons funèbres,* sans oublier le relief des mots, des expressions et des images, qui sont des surprises perpétuelles...

Malgré sa réputation, le *Discours sur l'histoire universelle* n'est pas une œuvre bien passionnante. Faire de la nation juive le centre du monde, et voir dans l'histoire de tous les peuples une préparation providentielle au triomphe du Christianisme, c'est une thèse qui ne s'accorde plus aujourd'hui avec ce que nous savons à peu près exactement sur les Assyriens, les Égyptiens, les Babyloniens et les Perses. Malgré l'insuffisance d'une documentation que rien ne pouvait suppléer, ce *Discours* demeure néanmoins le premier essai de philosophie de l'histoire qui soit éloquent et qui compte. Même si tout y était faux, ce serait encore intéressant de voir comment Bossuet a pu donner une apparence de démonstration à ce merveilleux groupement de faits. Il a très bien vu, entre autres choses, les causes de la grandeur morale, politique et sociale des Romains, et Montesquieu ne fera que développer ce thème[1].

On pourra lire, sans nécessité d'y revenir, la première et deuxième partie, qui sont plutôt des abrégés de nomenclature et de chronologie. Tout ce qui concerne la *Suite de la Religion* (Révélation, Messie, Écritures...) présente un caractère apologétique utile à rapprocher

1. On a voulu rapprocher Machiavel de Bossuet (Cf. Victor Waille). C'est une illusion. Ils n'ont de commun qu'un ensemble d'idées et de traditions, qui forme le fond de l'enseignement du XVIIe siècle en matière politique.

du plan des *Pensées* de Pascal. La partie véritablement classique du *Discours* est celle qui traite des *Empires*. C'est là que se trouvent les plus beaux morceaux, notamment le tableau des Grecs et des Romains, et l'attrayant chapitre sur les Égyptiens, cet ancien peuple que Bossuet ne connaissait que par Hérodote et Diodore. Lamartine appelle ce *Discours* « une systématisation de l'histoire au profit d'un peuple », un « catalogue de noms d'hommes et d'événements où l'on voit tout et où l'on ne distingue rien ». Il reproche à Bossuet d'avoir « inventé le plan de Dieu », au lieu d'avouer notre ignorance devant le mystère de nos destinées[1]. Pour Alfred de Vigny, c'est « Dieu jouant une partie d'échecs avec les rois et les peuples ». Évêque, catholique, précepteur royal, Bossuet ne pouvait pourtant pas écrire autre chose. Si jamais œuvre fut sincère, c'est celle-là.

Vaste tableau d'ensemble, œuvre théologico-historique, le *Discours sur l'histoire universelle* n'apprendra l'histoire à personne. C'est une énumération froide, sans éclat, peu attirante, remarquable seulement par la rapidité synthétique du récit, — l'histoire des neuf dixièmes seulement de l'Humanité, où l'on ne trouve rien sur le Mahométisme ni sur la Réforme ni sur l'Inde, la Chine et l'Orient.

Si l'on peut, à la rigueur, se dispenser de lire le *Discours sur l'histoire universelle,* en revanche, les *Panégyriques* et les *Sermons* sont à lire avant toute chose, comme la production de Bossuet la plus savoureuse et la plus vivante. Sans doute, ce sont des sermons; mais ce sont surtout des considérations, des paraphrases, de très beaux développements, traités par un grand poète prosateur. Le fond de cette éloquence est proprement ce qu'on appelait autrefois le *lieu commun littéraire,* c'est-à-dire un ensemble de sujets directe-

1. *Bossuet,* p. 144. — Voir aussi l'*Essai sur les Mœurs*, de Voltaire.

ment humains, tels que la pénitence, l'ambition, la mort, la richesse, les souffrances, l'orgueil, la mortification, l'amour des plaisirs. L'éloquence de Bossuet, quoi qu'en dise Brunetière (*Manuel*, p. 195), n'est que de la rhétorique, mais une rhétorique de génie. Ceux qui lui reprochent son style et veulent nous donner pour modèles les Goncourt et les Michelet, lui opposent une contre-rhétorique, qui n'est au fond qu'une autre rhétorique.

C'est surtout dans les *Sermons* que Bossuet est artiste. Ses *Sermons* sont des œuvres de style où il n'invente pas seulement les images, la langue et les mots, mais les idées, les raisons et les développements religieux. Bossuet nous propose comme des réalités dogmatiques les commentaires improvisés par son imagination de poète ; ses divisions sont purement fantaisistes ; il découvre les significations les plus inattendues et les plus subtiles ; bref, c'est son talent littéraire qui fait tous les frais de son éloquence. Le sermon sur l'*Assomption de la Vierge* et celui sur la *Compassion de la Vierge* sont, à cet égard, de curieux modèles. Malgré la sûreté de sa doctrine et son perpétuel effort de démonstration, on est frappé par la qualité artificielle des commentaires, distinctions, allégories et symboles dont le grand orateur a pris l'habitude dans la lecture de la *Bible* et des Pères de l'Église. Cette inspiration uniquement artiste de Bossuet, si visible dans ses premiers *Sermons* (voir surtout le Panégyrique réaliste de saint Orgon) se modère et s'équilibre avec le temps, mais persiste chez lui, malgré l'influence classique du siècle de Louis XIV. Qu'est-ce que le *Panégyrique de sainte Thérèse,* sinon un chant d'imagination et d'amour ? Ses plus beaux discours sont toujours ceux qui ne relèvent que de la littérature, comme les trois *Sermons* sur la pénitence, sur la mort, la Passion et le vendredi saint, qui comptent parmi ses chefs-d'œuvre. On peut voir encore ses improvisations et ses descriptions de poète à la manière de

Milton et d'Eschyle, dans le *Panégyrique des anges gardiens* et les deux sermons *sur les démons* (Gandar, *Bossuet orateur*, p. 28)[1].

Les *Sermons* sont la production la plus personnelle de Bossuet. Avant d'en commencer la lecture, dites-vous bien que vous êtes en présence d'un auteur consacré par trois siècles d'admiration, qui n'a, en apparence, du moins, ni votre tournure d'esprit, ni vos habitudes d'écrire. L'aspect extérieur de ce style vous semblera d'abord un peu suranné. Mais ne vous rebutez pas, persistez ; vous ne tarderez pas à entrevoir un champ infini de découvertes. Les idées vous paraîtront indifférentes, ou plutôt aucune ne vous sera indifférente ; vous les aimerez toutes, parce que, à chaque page, vous rencontrerez des magnificences, des surprises de mots, le don de la vie, la familiarité, la forte individualité d'un artiste qui ne recule jamais devant le réalisme, l'audace de ton, d'expression et de phrases. Vous apercevrez très vite que ce style est aussi neuf, aussi intense, aussi moderne qu'un style de notre époque. Vos préjugés tomberont. Vous serez séduit par l'originalité inouïe de cette façon d'écrire, et d'écrire quoi que ce soit, même les choses les plus simples. Vous goûterez cette prose toute en étendue, en ondes, ruisselante et torrentielle ; et Bossuet vous apparaîtra comme le plus grand créateur de mots et d'images qui ait jamais existé.

Je crois qu'il est inutile, pour savourer l'harmonie de cette prose, d'en compter les rythmes métriques, comme on le conseille à tort. C'est une chose à laquelle Bos-

1. Sur les procédés de travail de Bossuet, consulter les *Mémoires* et le *journal* de l'abbé Ledieu, le volume de l'abbé Lebarq, *Étude critique sur la prédication de Bossuet*, préface, le *Bossuet* de Lanson, *Bossuet orateur* de l'abbé Gandar, la *préface* des *Sermons de Bossuet* de Brunetière, les *Prédicateurs au* XVII*e siècle* de Jacquinet, et notre volume, le *travail du style*, sur les *corrections* et *ratures manuscrites* de Bossuet, p. 103. — Le tempérament artiste de Bossuet date de loin. Il a fait beaucoup de vers. Jeune homme, il improvisait un sermon à l'Hôtel de Rambouillet et il allait au théâtre écouter les acteurs pour apprendre la diction oratoire.

suet ne songeait guère. Mais vous aurez certainement un plaisir inexprimable à constater le retour de certains procédés, l'antithèse, par exemple, si fréquente chez lui [1].

Les épithètes imprévues (j'entends la qualité rare des adjectifs) et l'emploi des substantifs (tant au singulier qu'au pluriel) sont encore deux caractères très distinctifs du style de Bossuet, qu'il est intéressant de rechercher et de noter au passage. « Convoitises indociles... joies pernicieuses... glorieuses bassesses... tendresses dissolues... ce siècle délicieux... douleur tuante et crucifiante... nos cœurs déliés de l'amour du monde... etc. » : voilà ses épithètes.

Pour les substantifs, on le voit par cet exemple, Bossuet tire de beaux effets de leur pluriel : « Les obscurcissements de la raison... nos méconnaissances... nos épanchements... les empressements de la charité... nos égarements... nos complaisances... nos immolations. . les hennissements de la passion [2] », etc.

Ce que nous disons des sermons s'applique également aux *Panégyriques*, qui sont des sermons *supérieurs*.

La meilleure façon de lire les *Sermons* de Bossuet

1. Nous avons montré par des exemples, dans notre ouvrage : *La formation du style par l'assimilation des auteurs* (p. 244 et ss.), que l'antithèse est le procédé constant de Bossuet (Relire le *Panégyrique de saint Paul*).

2. Nous avons donné dans notre *Art d'écrire* (p. 191) un choix d'expressions tirées des *Sermons*. Nous avons cité des emplois d'épithètes curieuses et de substantifs. Chacun peut continuer pour son compte ce catalogue, qui serait amusant à faire et éminemment profitable. On trouverait à chaque instant des phrases comme celles-ci : « Jésus a *couvert la face du monde* de toute *l'horreur de sa croix*, de toute l'ignominie de son supplice » (*Panég. de saint Sulpice*)... « Il se *durcit le front* contre cette molle et lâche pudeur du siècle »... (*Panég. de saint François d'Assise*). « La *lumière d'immortalité* qui *rejaillira de ses plaies* et se répandra sur son corps... » (*Sermon sur la nécessité des souffrances*). « Les anges eux-mêmes se sont *endormis dans la complaisance de leur beauté* » (Sur les *démons*). « Il faut avoir le cœur *droit devant Dieu* et *marcher en simplicité devant sa face*. » (*Panég. de saint Joseph.*) « Jésus en mourant *met en crainte* toute la nature » (*Sur la Nativité*). « Elle dormira dans la poussière, avec ces rois et ces *princes anéantis* » (*Henriette d'Angleterre*). « Nous allons *errant* de vanité en vanité... Ils *rugissaient* leur pénitence... Il *atterrait* l'hérésie... » etc...

serait de les lire dans l'édition de l'abbé Lebarq, qui en a établi le texte définitif en les classant d'après leur ordre de composition. Mais ces gros volumes sont coûteux et encombrants. Une édition ordinaire suffit. Ce n'est pas une lecture qui s'impose comme un roman. Le mieux est d'en lire un ou deux par jour, soit dans les éditions courantes (Hachette, Charpentier ou Garnier), soit même, pour commencer, dans les volumes de morceaux choisis.

Il y a encore un livre de Bossuet qu'il faut avoir lu. C'est l'*Histoire des Variations des Églises protestantes,* chef-d'œuvre de controverse, de dialectique, de polémique, d'érudition et de diction, qui a gardé son autorité et sa valeur[1]. Renonçant cette fois à l'éloquence oratoire, Bossuet a donné une séduction irrésistible à des matières difficiles et spéciales. On ne peut se figurer à quel point cette œuvre d'aride discussion théologique est claire, facile, pittoresque, originale et, par-dessus tout, vivante. Ce livre d'idées est un livre d'histoire où l'on apprend à aimer les grandes disputes de doctrine sur les Sacrements, le Libre arbitre, la Justification, l'Eucharistie, qui ont passionné l'Europe au XVIIe siècle, comme aujourd'hui les idées politiques et la lutte des partis.

Si vous n'avez pas beaucoup de goût pour ces matières, il faudra d'abord vous habituer à lire une dizaine de pages par jour, et ensuite davantage, si l'inclination arrive. Bossuet a ici changé sa manière : son style est bref, serré, merveilleux de raccourci et de concision. Il n'est pas possible que vous ne soyez pas conquis par une lecture aussi *amusante,* en prenant ce mot dans le sens du plus noble divertissement intellectuel. Vous serez étonné d'aimer un genre de polémique dont vous

1. Voir les conclusions du livre de M. Rébelliau : *Bossuet historien du protestantisme.* Bossuet se documentait aux sources, et, sur bien des points, notamment sur les Albigeois et les Vaudois, il a devancé les découvertes modernes.

ne soupçonniez ni la vérité ni l'attrait. Récits, narrations, portraits, psychologie, science, tout y est admirable, et d'un grand écrivain qui triomphe par constatation, sans jamais insister.

En résumé, il est indispensable de lire les *Oraisons funèbres* que nous avons indiquées, tous les *Panégyriques*, et le plus qu'on pourra des *Sermons*. La lecture des *Variations* doit être considérée comme une initiation historique, car c'est un véritable tableau d'histoire. Tout ceci, bien entendu, est le moins qu'on puisse lire de Bossuet. Il reste encore bien des œuvres : le *Traité de la connaissance de Dieu*, pour la partie philosophique ; la *Relation sur le Quiétisme*, un chef-d'œuvre classique ; les *Élévations sur les mystères* et les *Méditations sur l'Évangile*, rêveries religieuses, sortes d'oraisons écrites sur un ton d'intimité et de familiarité exquises.

La conclusion — j'y insiste —, c'est que Bossuet est certainement un grand théologien et un grand chrétien, mais surtout un grand poète et un grand artiste. Depuis ses débuts à Metz, son style réaliste a constamment évolué vers la noblesse classique et la belle ordonnance oratoire dont les *Oraisons funèbres* restent le modèle un peu froid ; mais le fond de son talent, perpétuellement en formation et en progression, n'a jamais changé : c'est partout et toujours l'indépendance, la verve, la création, le jaillissement de l'image, la surprise de l'idée et des mots. Les manuscrits des *Sermons*, qui forment trois gros volumes in-8, nous montrent l'artiste en pleine composition[1].

Le grand orateur s'en servait comme d'une immense préparation, qu'il complétait et modifiait ensuite de vive voix. Bossuet était si profondément écrivain. que

1. Ceux qui contestent la qualité surtout littéraire de ces corrections n'ont qu'à lire l'excellent chapitre de M. Lanson sur le style de Bossuet (*L'Art de la prose*).

cela ne l'empêchait pas de corriger ces diverses rédactions, nous dit l'abbé Ledieu, « comme s'il avait dû les apprendre par cœur ». Ses manuscrits sont noirs de ratures. Il hésite entre les mots, il tâtonne, il note les équivalents, il essaie les verbes et les épithètes, il cherche l'harmonie, il évite les répétitions. Presque toutes ses corrections sont uniquement littéraires. L'artiste domine partout.

Malgré les convictions dogmatiques qui ont dominé sa vie, Bossuet a inconsciemment et malgré lui travaillé et pensé en écrivain. C'est donc en écrivain qu'il faut le juger et l'apprécier, si nous voulons mettre d'accord nos unanimes admirations. Celui qui n'aime pas Bossuet n'aimera jamais la littérature et le style.

FÉNELON

Il y a deux écrivains chez Fénelon : l'écrivain d'idées, le philosophe, le moraliste, le critique (*Traité de l'existence de Dieu, Lettre sur les occupations de l'Académie, Traité de l'Éducation des filles, Dialogues des morts, Dialogues sur l'éloquence, Lettres spirituelles.* Celui-là est supérieur. Le *Traité de l'existence de Dieu* est un chef-d'œuvre de diction.

Il y a ensuite le descriptif, le conteur et le narrateur d'après l'antique (*Télémaque, Aristonoüs,* les *Fables,* etc.). Celui-là est brillamment et déplorablement banal.

Comme toujours, c'est l'écrivain banal qui a eu le plus de succès, et Fénelon est resté pour le grand public l'auteur de *Télémaque.*

Nous avons déjà expliqué la valeur de *Télémaque* dans nos précédents ouvrages. Nous ne pouvons qu'y renvoyer les lecteurs, en résumant ici le débat. *Télémaque* est loin d'être un ouvrage mal écrit. C'est, au contraire, parfait d'élocution, de fluidité et de naturel. Malheureusement toute la partie descriptive y est

incolore et révèle un homme qui n'était ni artiste ni peintre, un prosateur qui recherchait de préférence les épithètes fades et inexpressives. « C'est un paysage d'une fraîcheur *délicieuse* sur le devant, et les lointains s'enfuient avec une variété *très agréable* » (*Jugement sur différents tableaux*). « Les arbres étaient chargés de fruits *délicieux* et de fleurs d'une odeur *exquise* » (*Voyage supposé en 1690*). « Ne trouvez-vous pas que Virgile et Homère sont des auteurs assez *agréables?* Croyez-vous qu'il y en ait de plus *délicieux?* » (*Deuxième dialogue sur l'éloquence*). Les mêmes adjectifs le poursuivent. Rappelez-vous ce « jeune prince qui se promène au retour des zéphirs dans un jardin *délicieux* » (Contes des *Abeilles*). Tout *Télémaque* est écrit de la sorte. Bossuet trouvait le style des *Aventures d'Aristonoüs* et des *Dialogues des morts* plus supportable que *Télémaque*, mais encore « bien plat [1] ».

Et cependant Fénelon sentait toute l'importance de la description ; il proclame « la nécessité de peindre, c'est-à-dire non seulement de décrire les choses, mais d'en représenter les circonstances d'une manière si vive et si sensible, que l'*auditeur s'imagine presque les voir* » (*Deuxième dialogue sur l'éloquence*). Il va jusqu'à dire que l'orateur doit *s'exprimer comme le poète.*

C'est une chose vraiment extraordinaire d'entendre Fénelon donner de pareils conseils, et de le voir incapable d'écrire lui-même trois lignes de description vivante [2]. Dans *Télémaque* son talent s'est littéralement éteint, à force de douceur, de timidité, d'harmonie et de bon goût. Impuissant à s'assimiler le réalisme d'Homère, Fénelon n'est plus qu'un Bitaubé supérieur, qui écrit le bon français élégant de Mme Dacier. Sa *Fable de Lycon,* celle du *Jeune Prince et du Rossignol et la Fauvette* mon-

1. Cité par Sainte-Beuve, *Causeries du Lundi,* t. XII, p. 268.

2. Il est rare de rencontrer chez lui une peinture en relief, comme le portrait de la vieille reine, dans le *Conte d'une vieille reine et d'une jeune paysanne.*

trent comment il comprenait l'antiquité. Il le dit ingénument dans sa *Lettre à l'Académie* : « J'avoue que le *genre fleuri* a ses grâces. » Il n'est jamais sorti de là [1], et n'a jamais vu, dans l'antiquité latine ou grecque, que le côté charmant et souriant, une sorte de lumière, d'équilibre et d'harmonie qui lui cachait la violence de Juvénal, la crudité de Suétone, la passion des Catulle et des Tibulle. L'antiquité n'est pourtant pas un bonbon fondant. « Il avait pour elle, dit M. Bourgoing, une admiration de mémoire et de tradition [2] », et c'est peut-être pour cela « qu'il n'y a pas (selon le mot de Brunetière) de livre plus faux que *Télémaque*. »

Par sa doctrine, ses allusions et son programme, la signification politique de *Télémaque* a classé Fénelon homme de progrès et de réformes, prédécesseur du XVIIIe siècle, adversaire de Louis XIV et représentant de la Monarchie libérale. Nous n'insisterons pas sur ce rôle, déjà consciencieusement étudié par la critique, notamment par M. Émile Faguet, et avant lui Nisard (contre Fénelon) et Paul Albert (pour Fénelon).

S'il est à peu près inutile de lire ce trop célèbre *Télémaque*, en revanche, il y a deux ouvrages de Fénelon qu'il faut connaître : le *Traité de l'Éducation des filles* et la *Lettre sur les occupations de l'Académie*. Ne cherchez dans l'*Éducation des filles* ni analyses de génie ni même beaucoup de profondeur. Fénelon se contente de donner des conseils pratiques, qui sont surtout des conseils d'enseignement chrétien. Nous avons certainement

1. On peut relire, comme exemples de rhétorique fleurie, les passages de *Télémaque* que nous avons cités dans notre *Formation du style* (p. 141) et que nous comparions à Homère : la course des chars (Liv. V), le pugilat entre Hippias et Télémaque (Liv. XIII), les batailles du Livre XIII et XV, la description de la ville de Tyr, celle de l'amour (Liv. IV) celle d'une armée (Liv. X) et la fameuse grotte de Calypso, « l'île rocheuse et sauvage, dit Homère, où *nichent les mouettes et les autres oiseaux de mer aux longues ailes*, et qui devient, dans la belle prose française, un *parc arrangé pour le plaisir des yeux* » (Taine, *Ancien Régime*, I, p. 251).

2. Aug. Bourgoing, *Les maîtres de la critique au XVIIe siècle*, p. 323...

en français des œuvres plus fortes ; je ne crois pas qu'il y en ait de plus purement écrites.

La *Lettre à l'Académie* est peut-être encore supérieure (au moins la première partie). Fénelon y propose ses idées sur le dictionnaire, la grammaire, la langue, rhétorique, poésie, éloquence, histoire, art dramatique, anciens et modernes, etc. On est surpris de voir tant de hardiesse chez un écrivain si timide. La *Lettre à l'Académie* a gardé pour nous presque tout son mérite d'actualité. Sans doute Fénelon y est toujours évêque, et c'est à sa constante préoccupation de moraliste chrétien qu'il faut attribuer sa sévérité contre Molière, ses restrictions sur l'amour et la tragédie antique, ses louanges exagérées des Pères de l'Église, etc. Mais pour la langue, la poésie, la rime, les auteurs, Fénelon est plein de divinations clairvoyantes, qui devancent les souhaits et les réformes du Romantisme. Il a réhabilité Ronsard [1].

Je crois qu'on peut se dispenser de lire les *Dialogues des morts,* cours d'histoire et de morale qui n'a rien de bien récréatif. Dans ses *Dialogues sur l'éloquence,* également longs et monotones, malgré de bonnes appréciations sur Cicéron et Démosthène, la prédication et l'éloquence sacrée semblent préoccuper exclusivement Fénelon. Il insiste sur les conditions de la prédication évangélique et les qualités de l'orateur chrétien, et il place la Bible au-dessus d'Homère. Bossuet admirait et étudiait l'audacieux Tertullien. Fénelon ne l'aime pas et ne veut pas qu'on l'imite. Cette différence de goût peint les deux prosateurs français. Fénelon n'est pas un écrivain de création, mais de ton, d'égalité, de tenue, d'équilibre. On est tout étonné quand on rencontre sous sa plume une image un peu forte, par exemple lorsqu'il parle de Dieu et de son « opération *détruisante* » (*Lettres spirituelles,* 1er janvier 1706); ou qu'il appelle la

1. Cf. J.-J. Weiss, *Molière*, p. 6.

grâce : « l'opération crucifiante » (26 janvier 1705). Ce langage à la Bossuet est chez lui extrêmement rare[1].

Il y aurait encore à recommander les *Lettres Spirituelles* et quelques autres parfaits ouvrages de Fénelon. On ne lira nulle part une prose plus légère, ni d'une telle aisance de phrases toujours droites et sans incidentes. On ne peut qu'admirer ce miracle de diction, dans des matières si arides : oraison, communion fréquente, amour-propre, pénitence, amour de Dieu, conseils pour prendre un directeur, etc. Le marivaudage pieux, la préciosité théologique, les raffinements de nuances, les penchants et les défauts qui inclinaient l'illustre archevêque vers « l'amour pur » de Mme Guyon, sont ici fondus dans l'onction exquise du style le plus séducteur qui ait paru avant Renan. Cependant il est difficile d'aimer de pareils livres sans restrictions. On se passionne pour quelques chapitres ; on ne va pas jusqu'au bout sans fatigue.

MASSILLON

Il faut avoir le courage de l'avouer : la réputation de Massillon a été surfaite.

Massillon avait sans doute du talent, mais un genre de talent qu'il n'a su, faute de travail, ni féconder ni mettre en valeur. Élégantes banalités, développements artificiels, épithètes incolores, phrases toutes faites, composent presque uniquement ce style dont la mauvaise qualité n'a pas échappé à Sainte-Beuve[2]. Le procédé habituel de Massillon, c'est l'amplification. Il recommence, il rabâche, il répète constamment les mêmes idées. Point de vie dans les mots ; pas d'expression

1. Les admirateurs de Fénelon vantent l'éloquence de quelques-uns de ses sermons et prétendent qu'il égale Bossuet dans son *Sermon pour la fête de l'Épiphanie*. C'est une illusion. Ce sermon est écrit, comme toujours, avec une netteté supérieure, mais dans un style gris et sans images, qui n'a qu'un procédé : l'abus de l'interjection et de l'apostrophe.

2. *Causeries du Lundi*, t. IX. — L'abbé Maury cite de jolis exemples du mauvais Massillon. *Essai sur l'éloquence de la chaire*, p. 148.

créée ; langue moyenne et honnête, adjectifs prévus, verbes clichés, répétitions sous toutes ses formes. Même quand Massillon manie l'antithèse, c'est encore par prolixité et par surcharges :

L'Église *n'opposa jamais aux persécutions que la patience* et la fermeté ; sa foi fut le seul glaive avec lequel elle vainquit les tyrans : ce ne fut pas *en répandant le sang de ses ennemis* qu'elle multiplia ses disciples ; le *sang de ses martyrs* tout seul fut la semence de ses fidèles : ses premiers docteurs *ne furent pas envoyés dans l'univers comme des lions pour porter partout le meurtre* et le carnage, mais comme des agneaux, pour être *eux-mêmes égorgés* : ils prouvèrent, *non en combattant,* mais *en mourant* pour la foi, la vérité de leur mission : on devait les traîner devant les rois pour y être jugés comme des criminels, et non pour y paraître les armes à la main et les forcer de leur être favorables.

(*Petit Carême Sermon sur le respect des grands à la Religion,* 2e partie.)

La même idée, on le voit, est présentée sous quatre ou cinq aspects, dont aucun n'est saisissant.

Que dis-je ! il *multipliera peut-être ses dons ;* il vous accablera *de nouveaux bienfaits ;* il vous *élèvera encore plus haut* que vos ancêtres ; mais il *vous favorisera* dans sa colère ; ses bienfaits seront des châtiments ; votre *prospérité* consommera *votre aveuglement* et votre orgueil ; ce *nouvel éclat* ne sera qu'un nouvel *attrait pour vos passions ;* et *l'accroissement* de votre fortune *verra croître dans le même degré* vos dissolutions, votre irreligion et votre impénitence.

(*Ibid.,* 1re partie.)

C'est la manie du délayage, la facilité inexpressive, diffuse, prolixe...

Sire, cet esprit inquiet et immonde, qui sort et rentre dans l'homme d'où il est sorti ; qui *change sans cesse de lieu ;* qui *essaye de toutes les situations,* et ne peut se *plaire*

et se fixer dans aucune ; qui *court toujours* pour découvrir des sentiers *agréables et délicieux,* et qui ne marche jamais que par des *lieux* tristes et arides ; qui cherche le repos et ne le trouve pas ; c'est l'image *de* l'humeur et *du* caractère *des* grands *de* la terre, toujours *plus inquiets, plus agités* et *plus malheureux* que le simple peuple, dès que, livrés à leurs passions et à eux-mêmes, ils ont abandonné Dieu.

Ce ne sont pas là des citations exceptionnelles. Tout le *Petit Carême* est écrit sur ce ton. Quand on en a lu deux ou trois passages, on connaît tout Massillon. Vous ne trouverez pas autre chose dans ce style tempéré et sans éclat, dont les images mêmes ont quelque chose de bourgeois et de tranquille.

Et pourtant cet homme est éloquent à sa façon, et ses phrases ont une sincérité pressante qui finit par produire un certain effet. Son éloquence est une armée composée de soldats vulgaires, mais c'est une armée en marche, dont l'ensemble a du mouvement et qui donne même parfois l'assaut. Massillon sort alors de sa moyenne, il s'élève, il a des éclairs, et l'on en est tout étonné.

On sait pourquoi son *Petit Carême* était le livre de chevet de Voltaire. Le fougueux incrédule lui savait gré d'avoir laïcisé le sermon. Au lieu d'enseigner la religion et le dogme, Massillon s'est contenté de prêcher la morale, la charité, l'humilité, le mépris des richesses, l'amour de Dieu, la grandeur de Dieu. La religion reste seulement le fond général de ses discours, qui gardent toujours quelque chose de profane, même quand il s'agit des fêtes chrétiennes les plus liturgiques, comme les Rameaux et la Purification de la Vierge. Massillon prononce, le *jour des Rameaux*, un sermon sur les *obstacles que la vérité rencontre dans le cœur des Grands !...*

L'orateur cher à Voltaire avait dit qu'il prêcherait autrement que Bossuet et Bourdaloue, et il tint parole. En présentant à la Cour le langage du cœur, de l'esprit et de la raison, il a combattu les passions des grands

dans un style qui, malgré les violences d'une rhétorique réfléchie, tient le milieu entre la politesse et la conférence de salon. Son éloquence amplificatrice et délayée, de symétrie et d'arrangement, était tout à fait ce qui convenait à cet aristocratique auditoire, amoureux surtout de considérations psychologiques ; et Mme de Tencin n'avait pas tort de trouver dans le Discours de Massillon à l'Académie des qualités « dont n'approchait point le style des grands seigneurs les plus distingués par leur esprit ». Pour Mme de Tencin ce n'était pas un mince mérite que d'avoir un langage supérieur à celui « des grands seigneurs les plus distingués par leur esprit ».

En somme, quoi qu'en dise l'abbé Maury, Massillon est un auteur fort au-dessous de sa réputation et qui n'a que des qualités de second plan, avec quelques échappées assez belles[1].

Si la banalité ne vous effraye pas, vous pouvez lire deux ou trois sermons du *Petit Carême*, notamment celui sur *le Petit nombre des élus*, qui compte parmi les meilleurs et dont le mouvement final est irrésistible[2] ; et l'*Oraison funèbre de Louis XIV*, tableau adulateur et pompeux où il n'y a à peu près rien de saillant que le mot du début : « Dieu seul est grand, mes frères. » Enfin, si vous êtes courageux, vous lirez le *Sermon sur la mort du juste et du pécheur*, qui passe pour remarquable et qui n'est qu'un monotone devoir de rhétorique, avec ses divisions et subdivisions méthodiques, ses énumérations faciles et descriptives (quand on meurt on se sépare : 1° de ses proches ; 2° de son corps ; 3° de ses charges ; 4° du monde ; 5° des biens, des hommes, etc., etc.).

1. Les succès de Massillon ont eu souvent d'autres causes que l'art oratoire. Quand il décrivit la disette de 1709 (*Sermon sur l'aumône, prêché à Notre-Dame*), il bouleversa l'auditoire, et les sanglots éclatèrent.

2. « Or, je vous le demande, frappé de terreur, si Jésus-Christ apparaissait dans ce temple... », etc.

Cette lecture peut suffire, je crois, à connaître amplement Massillon.

BOURDALOUE

On est bien embarrassé pour juger équitablement Bourdaloue, et il faut un rare effort d'indulgence pour arriver à le lire avec plaisir. Modèle de netteté sans éclat et de perfection sans relief, Bourdaloue persuade par l'insistance, l'insinuation, le développement *entêté* de ses belles phrases incolores et irréprochables. Son *Sermon sur l'hypocrisie* résume ce genre d'éloquence, fade et pénétrante comme une petite pluie dont on finit par être tout imprégné, et l'on s'explique que ce minutieux orateur ait exercé tant d'action sur ses contemporains.

C'est qu'au fond, sous ce style sans attrait, il y a un audacieux, un oseur, une sorte d'effronté, qui dénonce, désarticule, soufflette, trouble, déconcerte et ne ménage personne. Il apostrophe en pleine chaire Arnauld, Molière, Pascal. Comme Massillon, il prêche la morale, mais il la prêche ouvertement par l'*actualité*. Ses Sermons sont pleins d'allusions aux événements et aux personnages de son temps, et, comme dans La Bruyère, on trouve chez lui de l'observation, de la psychologie, des portraits et des caractères. Son *Sermon sur l'ambition* expose les rêves d'établissement des familles mêmes qui l'écoutaient. Celui sur l'aumône, vrai code du socialisme chrétien, devait être compris de tous ses auditeurs. Non content de menacer et de foudroyer son public, il le passionnait familièrement en choisissant des sujets comme le *Discours sur le devoir des pères et la vocation des enfants,* où il examine le choix d'une carrière, la conduite des parents, les fausses vocations ecclésiastiques. Dans son *Sermon sur l'état de vie et le soin de s'y perfectionner,* il apprécie la position et le rôle que chacun doit jouer dans le monde. Ce genre de

discours, intime, familial et domestique, exerçait une séduction particulière sur l'auditoire mondain de l'époque. Bourdaloue n'est évidemment pas un grand orateur, mais c'est peut-être le type du véritable prédicateur chrétien, qui cherche avant tout la sanctification des fidèles, l'enseignement pratique, la réforme des mœurs. Le *Sermon sur la pensée de la mort*, par exemple, vous frappe par un effort de persuasion méthodique, opiniâtre, presque confidentielle. Il est regrettable que Bourdaloue ait tant abusé des plans, divisions et subdivisions.

Je ne crois pas qu'il soit bien nécessaire de lire tout Bourdaloue. Deux ou trois sermons suffisent pour le juger. Si vous surmontez l'ennui de cette lecture, vous n'arriverez peut-être pas tout à fait à l'aimer ; du moins comprendrez-vous les raisons de son succès, et c'est ce qui est important. Toutes les qualités moyennes de second ordre, il les possède partout et toujours, et cette égalité de style très surveillé finit par vous entraîner et par donner à Bourdaloue une réelle physionomie d'orateur très noble.

Ajoutons qu'on n'est jamais bien sûr de lire le vrai texte d'un discours de Bourdaloue. Il en a publié très peu.

FLÉCHIER

Malgré la réputation dont elle jouit, il n'y a peut-être pas lieu d'admirer outre mesure la production oratoire de Fléchier. Ses *Sermons* et ses *Oraisons funèbres*, chefs-d'œuvre de rhétorique brillante, trahissent à chaque ligne l'abus de l'esprit, l'affectation, les mêmes tournures interjectives : « Avec quelle humilité assis*tait-il* aux mystères sacrés ! Avec quelle docilité écou*tait-il* les instructions ! » La fameuse *Oraison funèbre de Turenne*, gonflée de pensées prétentieuses, ne contient de remarquable qu'une cinquantaine de lignes :

« Turenne meurt, tout se confond », etc. « Quant à l'*Oraison funèbre de la duchesse de Montausier*, c'est une dissertation ennuyeuse, toute en paraphrases et en antithèses. Évêque, orateur et bel esprit, Fléchier est peu intéressant. Essayez de le lire : vous n'irez pas loin [1].

Mais Fléchier a écrit un ouvrage célèbre, les *Mémoires des « Grands Jours d'Auvergne »*. On désignait sous ce nom les tribunaux extraordinaires que le roi envoyait dans certaines provinces, pour punir les excès de pouvoir de la noblesse, les fautes d'administration et de discipline ecclésiastique ou civile. Ayant à rédiger la chronique judiciaire de ce tribunal d'exception, qui tenait ses assises à Clermont en 1665, Fléchier fit entrer dans son récit la chronique provinciale et mondaine de cette ville. Ami de Chapelain, prêtre de salon et de ruelle, habitué de l'Hôtel de Rambouillet, précieux et galant, comme le montre son incroyable correspondance avec Mlle de la Vigne, le futur évêque de Nîmes raconte sans la moindre indignation, sur un ton de malicieux badinage et de souriante indifférence, les atrocités, les viols, les meurtres, aussi bien que les histoires d'amour les plus scabreuses, comme la séparation de M. de Saignes. Réserves faites sur ce manque d'humanité et de pitié, vraiment scandaleux chez un ecclésiastique, les récits de Fléchier ont un charme piquant, en même temps qu'un intérêt documentaire tout spécial pour la vie de province à cette époque. Le portrait de Mme Tallon est légendaire. Il faut lire ces *Grands Jours d'Auvergne*, où abondent des considérations spirituelles sur une foule de sujets, réfutation de la légende des droits du seigneur (p. 167, édit. Hachette), crimes terribles, histoires de

1. Le Batteux loue l'*Oraison funèbre de Turenne*, parce qu'il y a des « idées oratoires », c'est-à-dire « parce que les *mêmes idées* y sont *développées, amplifiées* et *présentées plusieurs fois sous des faces différentes* ». Cela juge l'œuvre. L'abbé Maury avait raison de s'indigner contre une pareille louange.

procès tragiques ou galants ; enfin de véritables petits romans d'amour (Mlle Fayet au début et l'affaire d'Espinchal, p. 266).

Fléchier a beaucoup d'esprit, et il en aurait davantage, s'il voulait en montrer moins. On souffre de le voir prodiguer la pointe dans les sujets les plus graves. Vous en lirez un exemple curieux à la fin de la page 220. Il met les phrases les plus raffinées dans la bouche d'une fille du peuple, qu'un forçat demande en mariage (p. 229) et qui débite les plus sublimes antithèses qu'on ait jamais entendues à l'Hôtel de Rambouillet (p. 232). Tout Fléchier est là. Son portrait écrit par lui-même est encore un morceau à ne pas oublier. En peignant son caractère, il a peint son propre style, ses procédés, sa recherche de pensées et de mots. C'est un écrivain de façade dont on ne voit jamais que le dehors, le métier et la rhétorique ; et même quand il lui arrive d'être excellent, il a toujours quelque chose de manqué.

CHAPITRE X

LES GRANDS POÈTES

Molière, poète de la famille et des jeunes filles. — L'observation et le métier dans Molière. — Molière n'a pas de dialogue. — Procédés éternels de conversation. — La versification de Molière. — L'originalité d'esprit de La Fontaine. — Sa transposition humaine. — Sa poésie sans littérature.

MOLIÈRE

Molière est le plus grand poète comique de tous les temps. Il surpasse Térence, il égale Plaute, et *Tartuffe* et le *Misanthrope* sont des œuvres supérieures à tout ce que les anciens nous ont laissé. Quand on possède vraiment le sens de Molière, aucun écrivain ne captive plus profondément ; on fait comme Gœthe : on passe sa vie à le relire.

Avec Molière, c'est la fin des comédies romanesques, burlesques ou d'intrigue. Même ses farces, comme les *Fourberies de Scapin* et le *Malade Imaginaire,* sont encore de vraies pièces d'observation, où il y a des scènes de grande comédie [1].

Nous trouvons avant Molière quelques-uns de ses procédés de dialogue, de beaux vers, de jolies scènes naturelles, d'attrayants sujets, des caractères et des mœurs,

1. Voir la 2e scène du *Mariage forcé.*

dans les œuvres de Bois-Robert, Desmarets de Saint-Sorlin, Scarron, Gillet de la Tessonnière, Cyrano de Bergerac et surtout Larivey. Seulement Molière a tout unifié. Ce qui était exception chez les autres est devenu habitude chez lui, et il en a fait le fond même de son théâtre. Loin de s'être créé tout seul, Molière s'est tout assimilé, et nul n'a plus largement pratiqué l'imitation et le plagiat. Tout Molière est dans Plaute.

On a accusé Molière d'immoralité, et Fénelon lui reproche « d'avoir donné un ton gracieux au vice et une austérité ridicule à la vertu ». Il est très vrai que Molière a plaisanté le mariage et a raillé les maris trompés, et que son théâtre abonde en galanteries et en adultères, bien que sa pièce la plus équivoque, *Amphitryon*, soit presque exclusivement de Plaute. Mais ce n'est là qu'un côté de Molière. Il ne reste pas moins que cet homme, qui a tant ridiculisé le mariage, a fait du mariage l'unique but de ses pièces, le dénouement attendu, honnête, idéalisé, j'allais presque dire divinisé. Voyez avec quel respect les amoureux traitent leurs fiancées, et relisez la première scène de l'*Avare*. Il ne s'agit dans Molière que de position sociale, testaments, mariage, dot, notaire, contrat. C'est, on l'a dit, l'avènement du bourgeoisisme et du pot-au-feu au théâtre.

Ce n'est pas tout. Les principales pièces de Molière sont de vrais ménages. Il y a dans *Tartuffe* toute une famille. L'*Avare* est encore une famille. Les *Femmes Savantes*, le *Malade Imaginaire*, le *Bourgeois gentilhomme* sont des intérieurs domestiques, avec père, mère, frères, sœurs, enfants, belles-mères, et même une petite fille dans le *Malade Imaginaire*. Transporter ainsi au théâtre la famille et le mariage, c'est avoir déjà une certaine conception morale des choses. En tous cas, Molière est immoral comme la vie, où il y a des adultères et des crimes. Mais qu'il ait créé des personnages comme Éliante, pour contraster avec l'affreuse Arsinoë ; qu'il ait conçu et réalisé un type comme

Alceste, et que le mariage reste chez lui l'idéal de l'amour, tout cela est évidemment très moral, et c'est encore de la vie[1].

J.-J. Weiss reproche à l'auteur du *Misanthrope* de n'avoir fait que des femmes perverses, rusées et trompeuses. Il en veut surtout à ses jeunes filles. Il dénonce « leur assurance, leur promptitude, leur hardiesse, leur aplomb, leurs luttes contre leurs pères », et il va jusqu'à prétendre que Molière a manqué pour les femmes de délicatesse et de finesse ![2]. C'est du parti pris.

Il suffit de lire Molière pour voir que toutes ses jeunes filles sont exquises de pudeur et de sensibilité. Elles souffrent de tromper leur famille ; elles brûlent de voir couronner honnêtement leur flamme ; leur amour est toujours sincère ; elles ne sont jamais romanesques. Relisez dans l'*Avare* (I, 2) la profession de foi de Cléante à sa sœur Élise. Peut-on rêver un sentiment filial plus délicat ? Voyez dans *Tartuffe* l'honnêteté de Valère et de Marianne et le respect de Marianne pour son père. Nommerai-je les autres ? Angèle, Agnès, Angélique ? Léonor et Isabelle sont charmantes et excusables. Il n'y a guère qu'Angélique qui soit peut-être un peu osée[3].

On reproche encore à Molière de n'avoir jamais su faire une pièce et de ne s'être jamais beaucoup préoccupé ni de l'action ni du dénouement. La donnée scéni-

1. On a dit cependant que les personnages de Molière n'ont pas d'état civil. On ne sait rien d'eux, en effet ; ils s'appellent vaguement Oronte, Géronte, Argante, et servent seulement de prétexte à dégager la seule chose importante : le fond de l'humanité. — Sur l'immoralité positive de *Tartuffe*, lire l'admirable étude de M. Faguet (*Molière contre Rousseau*, chap. VI).

2. J.-J. Weiss, *Molière*, p. 74, 81, etc.

3. Quant à la Julie de *Monsieur de Pourceaugnac*, la seule qui soit impudique, on peut dire qu'elle n'existe pas comme personnage. J.-J. Weiss accuse Henriette (*Femmes Savantes*) de grossièreté, parce qu'elle déclare aimer le mariage dans toutes ses réalités vulgaires. Weiss n'a pas vu que la pauvre Henriette, qu'on méprise comme une ignorante et une prosaïque, se venge, au contraire, en exagérant ironiquement contre sa sœur le prosaïsme et le matérialisme qu'on lui reproche.

que de l'*École des Femmes* est puérile. (Invention des deux logements, supposition des deux noms, le mari survenant à point nommé, etc.) L'*École des Maris* n'est pas moins invraisemblable. Les dénouements de l'*Avare* et de *Tartuffe* sont une chose pitoyable. L'intrigue du *Dépit amoureux* est tout ce qu'il y a de plus artificiel (même substitution que dans *Bajazet*), et l'intrigue des *Fourberies de Scapin* absolument incompréhensible. Toutes ces œuvres sont pleines de trucs, quiproquos, impossibilités, lettres, confidences voulues, contrats d'imbroglios, même dans les *Femmes Savantes*. *Tartuffe*, le *Misanthrope*, les *Femmes Savantes* ne sont que des suites de tableaux. L'insouciance et l'exagération de Molière dépassent les bornes. L'aveuglement de Tartuffe et la crédulité du Bourgeois gentilhomme frisent la caricature. On a dit que la façon dont se conduisent les personnages du *Misanthrope* à l'égard de Célimène les ferait mettre aujourd'hui à la porte de tous les salons ; et une coquette comme Célimène ne se laisse pas « pincer » si grossièrement, en écrivant des moqueries sur chacun de ses amoureux, etc., etc.

Tout cela est très juste, et pourtant tout cela n'empêche pas Molière d'être essentiellement un homme de théâtre, et le plus fidèle, le plus exact, le plus prodigieux observateur du cœur humain qui ait jamais paru. Il voit les choses à travers une lentille grossissante ; mais sa mise au point est admirable et la transposition scénique fait oublier les conditions secondaires de la vérité [1]. Molière nous a dit dans l'*Impromptu* (scène III) ce qu'il voulait faire et ce qui lui restait encore à faire, et on voit là l'immense portée de son génie [2].

Parmi les supériorités qui rachètent ces faiblesses inaperçues, il faut surtout remarquer chez Molière la

1. C'est ainsi qu'il donne à un avare comme Harpagon un intendant, un cuisinier, un carrosse et des chevaux.

2. On connaît son mot : « Je n'ai plus que faire d'étudier Plaute et Térence ; je n'ai qu'à étudier le monde ».

permanence et la fidélité de ses caractères. Chez lui un jaloux au premier acte est encore jaloux au cinquième acte. On a beau démasquer Célimène, elle a beau reconnaître ses torts, elle est incapable, au dernier acte, de renoncer au monde et de n'être plus coquette. A la dernière scène de l'*Avare,* Harpagon fait lui-même appeler le commissaire pour verbaliser et, lorsqu'on s'est expliqué et que le commissaire demande : « Et moi qui me paiera mes écritures ? » Harpagon lui répond tranquillement : « Nous n'avons que faire de vos écritures ». C'est bien toujours l'Avare. A la fin des *Femmes Savantes,* le faible Chrysale recule encore devant son épouse. Et tous les caractères de Molière sont ainsi constants et fidèles à eux-mêmes. Ceci est le propre de la vie, et c'est en cela (entre autres choses) que Molière surpasse Plaute. Dans l'*Aululaire* de Plaute, l'Avare finit par faire cadeau de sa cassette pleine d'or à son gendre ! ! Dans Molière le caractère d'Harpagon ne dévie pas. La pièce se termine par ce mot : « Et moi, allons voir ma chère cassette ! » Voilà le vrai avare... Si un personnage de Molière semble un instant se démentir, c'est toujours par une plus forte affirmation de son *caractère dominant.* Trompé par une coquette qui trahit tout le monde, Alceste est le seul qui pardonne, lui, l'honnête homme inflexible, qui a horreur du mensonge : l'amoureux a vaincu le misanthrope.

Remarquez encore que tous les personnages de Molière, comme les trois quarts des gens dans la vie, sont des types à idées fixes, des maniaques et des entêtés, qui croient toujours avoir raison et qui, au lieu de vous répondre, ne vous parlent jamais que de ce qui les préoccupe. Orgon est toqué de Tartuffe ; Arnolphe est entiché de séquestration ; M. Jourdain, de belles manières ; Alceste, de misanthropie ; Philaminte, de science ; Argan, de maladies ; Harpagon, d'avarice et d'amour ; et tous sont caractérisés, poussés à l'extrême...

Et tous ces personnages ont leur repoussoir, c'est-à-

dire qu'il y a toujours un autre personnage à rebours, qui soutient avec le même entêtement les idées contraires. Alceste a Philinte ; Argan a son frère Béralde ; Orgon a son beau-frère Cléanthe ; M. Jourdain a sa femme ; Arnolphe a son ami Chrysalde ; Sganarelle de l'*École des Maris* a son frère Ariste ; Philaminte a Chrysale et Henriette, etc. Et, pour contredire Agnès de l'*École des Femmes*, qui trouve ridicule d'aimer un barbon, nous avons Léonor, de l'*École des Maris*, qui est sincèrement heureuse d'aimer un homme du même âge.

Molière vous met ainsi perpétuellement sous les yeux le *pour* et le *contre*, et l'on aurait tort de croire que, dans telle ou telle pièce, il est plutôt pour le *pour* que pour le *contre*, ou réciproquement, et que sa sympathie va vers tel personnage plutôt que vers tel autre. Quoi qu'en dise Rousseau, si Molière était réellement contre le Misanthrope, il ne lui prêterait pas tant de belles et nobles maximes ; et s'il était ouvertement pour Philinte, il ne mettrait pas dans sa bouche des flagorneries et des bassesses qui, notamment dans la scène du sonnet, le rendent beaucoup plus odieux qu'Alceste[1]. Oui, sans doute, dans l'*École des Femmes*, Molière est contre Arnolphe, qui est terriblement ridicule avec sa peur du mariage et des trahisons conjugales ; mais Molière n'est pas non plus pour cela du côté de Chrysale, puisqu'il nous le montre aussi grotesque en lui faisant souhaiter comme un bonheur l'état de mari trompé ! Sous prétexte qu'il critique dans les *Femmes Savantes* la prétention du sexe faible à la science, on ne peut pas dire que Molière soit partisan des idées de Chrysale, qui est tout aussi ridicule que sa femme, lorsqu'il pousse l'imbécillité jusqu'à faire l'apologie brutale de l'ignorance. Le frère du Malade imaginaire est certainement aussi outré et aussi absurde dans ses négations de la

1. Cet optimiste va jusqu'à traiter les hommes de « loups malfaisants et pleins de rage ». Il est plus féroce qu'Alceste.

médecine qu'Argan dans sa superstition. Et vous pouvez faire la même constatation dans toutes les pièces, même dans cet audacieux *Don Juan*, qui meurt puni et foudroyé et qui a, lui aussi, comme contraste, son domestique.

Il faut donc conclure que Molière n'est, *en général*, le partisan d'aucun de ses personnages en particulier. Il critique la bourgeoisie en créant M. Jourdain, comme il méprise la noblesse en nous présentant l'exploiteur Dorante. Molière est, au fond et avant tout, pour le bon sens, pour l'équilibre des sentiments et des opinions. Il disparaît derrière ses personnages ; il se contente de les montrer ridicules ou extrêmes, et ne se préoccupe que de leur faire dire ce qu'ils doivent dire, et c'est le comble de l'art.

Non seulement Molière est le plus grand observateur des sentiments humains ; mais, ce qu'il y a d'extraordinaire, il est aussi le traducteur le plus exact, le plus impérissable de leur expression parlée, et de leur expresion parlée éternelle, *de tous les temps*. Pour comprendre la force de Molière, il faut voir de près son genre de dialogue, qui est toujours le même et toujours très simple. Prenez un peu la peine d'observer autour de vous dans la vie, vous constaterez que le phénomène de la conversation se réduit, à peu près chez tout le monde, à cinq ou six procédés : ne pas écouter les gens qui vous parlent ; les interrompre pour suivre son idée ; approuver ironiquement par monosyllabes ; ne pas entendre ce qu'on vous dit ; recommencer les mêmes raisonnements ; affirmer ce qu'on ne vous conteste pas ; être à côté de la question, faire des concessions pour mieux riposter, dire les mêmes choses sous une autre forme, empêcher les autres de parler, etc.

C'est, en deux mots, tout le dialogue des personnages de Molière. Ils n'en ont pas d'autres. Cela n'a l'air de rien, mais on ne trouve cela que dans ce théâtre...

Voulez-vous des interruptions et des empêchements de

parler chez des gens qui font semblant de ne pas entendre? Voyez l'inénarrable scène VII de la *Critique de l'École des Femmes;* la scène VI acte III, de *Tartuffe,* quand Orgon se refuse à voir la tromperie de Tartuffe; les amusantes interruptions de l'*Impromptu de Versailles* (scène II); *L'Amour médecin* (I, 2; I, 5-6 et I, 4); le *Médecin malgré lui* (III, 6 et 8, et II, 9) « Tous vos discours ne serviront de rien..., — Je... — C'est une chose où je suis déterminé... — Mais... » etc; la fameuse scène de M. Purgon et les supplications monosyllabiques d'Argan (*Malade Imaginaire,* III, 6); la scène classique de M. Dimanche (*Don Juan,* IV, 3 et 4; et II, 5); presque tout le *Mariage forcé* (scène XIV): « Non, je... Mon Dieu je... Eh non! je... »; l'entêtement malicieux de Scapin, à la dernière scène des *Fourberies* : « Les malheureux coups de bâton... Vraiment ces coups de bâton... » Il y a même des interruptions par éclats de rire, uniquement pour empêcher quelqu'un de parler (*Bourgeois gentilhomme,* Nicole, III, 1).

Ou bien c'est le procédé d'approbation, de concession, par un mot toujours le même ou une expression synonyme. Ceci est continuel dans Molière : « D'accord... — Il est vrai... — Sans doute... — Mon Dieu oui... — Oui... — Cela s'entend... (*École des Maris,* I, 2 ; *Mariage forcé,* I, 2 et 3) « Mêlez-vous de vos affaires. — Je ne dis plus mot... — Il me plaît d'être battue... — D'accord... — Ce n'est pas à vos dépens... — Il est vrai... »

Le *parallélisme* (répéter à peu près les mêmes phrases que son interlocuteur, soit pour dire la même chose, soit pour dire le contraire ou pour se moquer) est encore un des procédés les plus constants de Molière, et celui, en effet, qu'on emploie le plus fréquemment dans les moments de colère, de préoccupation ou de dépit. Ce procédé constitue à lui seul presque tout le dialogue des *Fourberies de Scapin.* Il faudrait tout citer : « Ah! seigneur Argante, vous me voyez accablé de disgrâce... —

Vous me voyez aussi dans un accablement horrible... — Le pendard de Scapin par une fourberie m'a attrapé cinq cents écus... — Le même pendard de Scapin par une fourberie m'a aussi attrapé deux cents pistoles... — Je prétends faire de lui une vengeance, etc... — Je prétends qu'il me fasse raison, etc. » (III, 7). Dans l'*Avare,* Harpagon rencontre son fils dans un tripot d'usurier : « Comment, pendard, c'est toi qui t'abandonnes à ces extrémités... — Comment, mon père, c'est vous qui vous portez à ces honteuses actions !... — C'est toi qui veux te ruiner par... — C'est vous qui cherchez à vous enrichir par... etc... — Oses-tu bien après cela... etc... — Osez-vous bien après cela... etc... » Il y a, dans le *Dépit amoureux,* de *longues scènes* sur ce ton entre Polidore et Albert, qui parlent par phrases parallèles : « — Vous me fendez le cœur avec cette bonté... — Vous me rendez confus de tant d'humilité... etc... (III, 4) et toute la jolie scène entre Mascarille et Albert : « Voulez-vous deux témoins qui me justifieront ?... — Veux-tu deux de mes gens qui te bâtonneront ? etc. » (III, 11). L'exemple de ce genre de dialogue éclate dans les scènes 3 et 4 de l'acte IV de la même pièce. Il y a là près de 200 vers où les interlocuteurs répètent leurs raisons ou se renvoient leur rancune presque dans les mêmes termes. On trouve également un modèle de ce ton dans l'admirable scène de fausse rupture du *Tartuffe* (II, 4) ; et les compliments réciproques de Trissotin et Vadius (*Femmes Savantes,* III, 5). Presque tout le premier acte de *Mélicerte* est écrit dans ce procédé : « Pourquoi me chasses-tu ? — Pourquoi fuis-tu mes pas ? — Ne cesseras-tu point cette rigueur mortelle ? — Ne cesseras-tu point de m'être si cruelle ? etc., etc. » Les personnages se répètent les mêmes choses et se font les mêmes reproches : « — N'as-tu pas entendu comme elle m'a parlé ? — N'as-tu pas vu la chose, et comme il m'a traitée ? — Pourquoi me donnez-vous un semblable conseil ? — Pourquoi m'en demander sur un sujet pareil ? »

etc., etc. (*Tartuffe*, II, 4) ; tout le *Dépit amoureux*, comme les *Fourberies de Scapin*, est traité sur ce ton, maitres et valets, *rôle contre rôle*. Voyez aussi, sur la façon d'interrompre et de ne pas entendre, un exemple typique dans le *Bourgeois gentilhomme* (III, 9 et 10).

Et aussi, dans cet ordre d'idées, les gens qui continuent à affirmer ce qu'on ne leur conteste pas : « — Plût à Dieu que j'eusse de l'argent... — Je ne crois pas... — Ce serait une bonne affaire pour moi... — Ce sont des choses... — J'en aurais bien besoin. — Je pense que... — Cela m'accommoderait fort. — Vous êtes... — Et je ne m'en plaindrais pas » (*Avare*, I, 5). Et dans les *Fâcheux* (II, 5) toute la scène où l'on plaide en antithèse le pour et le contre de la jalousie. Notez encore le dialogue parallèle ironique : « Tu penses donc, marquis, être fort bien ici ? — J'ai quelque lieu, marquis, de le penser ainsi... » (*Misanthrope*, III, 1, toute la scène) ; le grand dialogue en ripostes parallèles entre Célimène et Arsinoë, qui se renvoient les mêmes persiflages (*Misanthrope*, III, 6) ; enfin le dialogue qui consiste à faire dire aux personnages absolument la même chose, chacun suivant toujours son idée, comme dans la jolie scène d'Oronte et Alceste devant Célimène : « Si votre amour au mien lui semble préférable... — Si du moindre penchant elle est pour vous capable... — Je jure de n'y rien prétendre désormais... — Je jure hautement de ne la voir jamais... — Madame, c'est à vous de parler sans contrainte... — Madame, vous pouvez vous expliquer sans crainte. — Vous n'avez qu'à nous dire, etc. — Vous n'avez qu'à trancher », etc. (*Misanthrope*, IV, 2 et 3) [1].

1. Le dialogue parallèle, les répliques à côté, les renchérissements, les ironies, les gens qui parlent en affectant de ne pas entendre ou de ne pas voir ceux qu'ils cherchent, les concessions : « Mon Dieu, oui... Sans doute... D'accord... Il est vrai », pendant que l'autre interlocuteur abuse et exagère, tout cela est en germe dans Plaute. (Voir, entre autres, son *Asinaire*.) Plaute est le grand initiateur de Molière, comme inspiration et surtout comme ton. Presque toutes les scènes de l'*Avare* sont dans

Dans la *Critique de l'École des femmes*, un chef-d'œuvre d'expression parlée et de vérité humaine, ce procédé de répétition parallèle revient à chaque instant. Ils sont trois qui approuvent d'abord, puis qui désapprouvent. « La scène du valet et de la servante au dedans de la maison n'est-elle pas d'une longueur ennuyeuse, etc... — *Cela est vrai.* — *Assurément.* — *Il a raison.* — Arnolphe ne donne-t-il pas trop librement son argent à Horace, etc... — *La remarque est encore bonne.* — *Admirable.* — *Merveilleuse.* — Le sermon et les maximes ne sont-ils pas des choses ridicules, etc... — *C'est bien dit.* — *Voilà parlé comme il faut.* — *Il ne se peut rien de mieux* ». Puis c'est le revers de la médaille. Dorante réfute Lysidas. — Pour moi, je trouve que la beauté du sujet, etc., etc... — *Bagatelle.* — *Faible réponse.* — *Mauvaises raisons.* — Pour ce qui est des enfants, etc., ils ne sont plaisants que par réflexion à Arnolphe, etc., etc. — *C'est mal répondre.* — *Cela ne satisfait point.* — *C'est ne rien dire* ». Sc. VII, etc., etc. [1].

Il y a des passages où le dialogue piétine sur place, si on peut dire, et où les interlocuteurs se parlent en se répétant leurs propres mots, nez à nez, comme dans les *Fourberies de Scapin* (I, 4) : « Rompre ce mariage ? — Oui. — Vous ne le romprez point. — Je ne le romprai point ? — Non. — Quoi ! je n'aurais pas pour moi les

Plaute. Les *Fourberies de Scapin* se trouvent en germe dans les *Bacchis ;* il y a même des rapprochements curieux (*Bacchis*, IV, 9) Molière a transporté tel quel dans son théâtre (*ton*, sujet et dialogue), l'*Amphitryon* de Plaute, etc. — Holberg, le créateur du théâtre danois, a intelligemment emprunté à Molière quelques-uns de ses procédés, notamment son dialogue parallèle (Cf. la curieuse thèse de *Amphitryon*. — Voir Legrelle : *Holberg considéré comme imitateur de Molière*. Paris, 1864).

1. Nous ne pouvons donner ici que des commencements de citations. Si le lecteur veut bien se reporter au texte et continuer la lecture des passages indiqués, il constatera que *toutes* les situations du théâtre de Molière sont traitées sur les mêmes modes de dialogue. — Ces procédés d'ironie, de contrariété et d'entêtement, Molière les a parfois jusque dans ses intermèdes (Scène des violons après le premier acte du *Malade Imaginaire*).

droits... — Il n'en demeurera pas d'accord. — Il n'en demeurera pas d'accord? — Non. — Mon fils? — Votre fils... Voulez-vous que... — Je l'y forcerai bien. — Il ne le fera pas, vous dis-je. — Il le fera ou je le déshériterai. — Vous? — Moi. — Bon. — Comment, bon? — Vous ne le déshériterez point. — Non. — Non? — Non », etc., etc. Et cela continue sur ce ton. Molière reproduit ailleurs la même scène, notamment dans le *Malade Imaginaire* (I, 5).

Ou bien encore c'est la répétition par ironie : « Je ne veux point me marier, mon père. — Et moi, ma fille, je veux que vous vous mariiez. — Je vous demande pardon, mon père. — Je vous demande pardon, ma fille. — Cela ne sera pas, mon père. — Cela sera, ma fille », etc., etc. (*L'Avare,* I, 6).

Ou bien la répétition embarrassée, hésitante, toute bête : « — Et cette cassette, comment est-elle faite? — *Comment elle est faite?* — Oui... — Et de quelle couleur est-elle? — *De quelle couleur?* — Oui... — Et sur quoi le crois-tu? — *Sur quoi?* — Oui... (*Avare,* V, 2).

Quand quelqu'un dans Molière trouve une bonne raison, il la répète à satiété et répond toujours le même mot. C'est le fameux : « Sans dot! » de *L'Avare,* « Un mari! » de *L'Amour médecin,* le « Pauvre homme! » du *Tartuffe,* le : « Que diable allait-il faire dans cette galère? » des *Fourberies,* et tant d'autres : « Le Poumon! », « M. Purgon! » du *Malade Imaginaire,* et le mot inoubliable : « Et Tartuffe? »

Ces procédés et ces formules, dont nous ne pouvons donner que de courts exemples, forment la manière et le fond du dialogue de Molière, comme ils formeront éternellement le fond et la manière de toutes les conversations, tant qu'il existera des hommes. Molière n'est donc pas seulement un grand peintre du cœur humain ; il est le seul qui ait traduit la *vraie physionomie parlée* des sentiments. On pourrait presque dire qu'il n'a pas

de dialogue : il a une *langue éternelle,* qui garde sa signification dans n'importe quel idiome. Il n'y a pas d'autre façon de parler, parce qu'il n'y a pas d'autre façon de penser.

Nous sommes aussi loin, on le voit, du dialogue d'esprit (Molière n'a pas d'esprit) que du dialogue photographique à la façon des Goncourt ou de Henri Monnier, qui ne sera jamais qu'un facile pastiche de la trivialité sans profondeur [1]. Chez Molière, c'est tout autre chose. Son dialogue suit le mouvement et, si j'ose dire, le *modelé* des sentiments ; il se confond avec eux ; c'est une empreinte, un *gaufrier psychologique,* et c'est pour cela qu'il ne vieillira jamais. Les personnages ne disent pas autre chose que ce qu'ils pensent ; ils se parlent à eux-mêmes, ils ne sortent pas d'eux-mêmes. Une pareille impersonnalité, une telle absence d'auteur ne se retrouvent que dans Cervantès.

Littéralement, le dialogue en prose de Molière est un miracle de vérité ; mais son dialogue en vers, quoi qu'en ait dit Fénelon, est plus étonnant encore. Sans parler des *Fâcheux,* qui sont un chef-d'œuvre de versification française, relisez la première scène du *Misanthrope.* On ne s'exprimerait pas autrement en prose, dans la conversation ordinaire [2], et pourtant ce sont des vers, et de très beaux vers, durs quelquefois, négligés, hâtifs, incorrects, pleins de *qui* et de *que,* le métal sonne, le muscle apparaît, oui, sans doute, et l'on a dit beaucoup de mal du style de Molière, et Vauvenargues surtout a

1. Molière a employé aussi quelquefois ce genre de pastiche. Il a de longes tirades en langue paysanne. Voyez, notamment, le rôle de Pierrot dans *Don Juan.*

2. Acte I, sc. 1 : « — Qu'est-ce donc ? Qu'avez-vous ? — Laissez-moi, je vous prie. — Mais encor, dites-moi, quelle bizarrerie... — Laissez-moi là, vous dis-je, et courez vous cacher. — Mais on entend les gens au moins sans se fâcher. — Moi je veux me fâcher et ne veux rien entendre », etc., etc. Et encore le *Misanthrope,* acte IV, sc. 3 ; et la première scène du premier acte de *Tartuffe,* les reproches de Mme Pernelle. On se demande comment on peut faire de pareils vers rien qu'avec ce que tout le monde peut dire. Et c'est partout ainsi dans Molière.

été injuste; mais, ne l'oubliez pas, Molière écrivait en improvisateur, dans une continuelle bousculade, et les vers aussi facilement que la prose, et il écrivait pour le théâtre, et ses défauts disparaissent à la scène. Racine a mis plus de travail et d'harmonie dans ses vers ; il n'en a pas fait de plus forts ni de plus inexplicablement heureux. Molière et Racine sont les deux plus grands poètes et les deux plus profonds observateurs psychologues de la littérature française. L'un a vu le côté ridicule et comique des sentiments humains ; l'autre en a vu le côté sérieux et tragique. On ne les séparera plus [1].

LA FONTAINE

La Fontaine est certainement l'auteur le plus illustre et peut-être le plus grand poète des lettres françaises. On peut presque dire que c'est lui qui a fait la réputation et créé le caractère des animaux. Ils avaient bien déjà leur physionomie dans le *Roman de Renart;* mais c'est réellement La Fontaine qui leur a redonné l'actualité, la personnalité, et qui a définitivement popularisé la ruse du renard, le despotisme du lion, la voracité du loup, la timidité du lièvre, etc...

On dit que les fables de La Fontaine (1668-1694) sont un mauvais exemple pour les enfants. Y a-t-il plus de moralité dans le théâtre de Guignol où l'on rosse le gendarme, et dans l'histoire du *Petit Chaperon Rouge* mangé par le loup? Les enfants sont très peu sensibles à la moralité d'un récit. Ils ne s'intéressent qu'à l'histoire ; ils regardent vivre les animaux ; cela leur suffit.

Quant à nous, nous devons lire La Fontaine pour son talent, c'est-à-dire pour le plaisir d'apprécier ses qualités, ses moyens d'exécution, son art surprenant de don-

1. Comme exemples de Molière grand poète, on peut lire la déclaration de *Tartuffe* (III, 3), la scène du *Misanthrope* entre Arsinoë et Célimène (III, 5) et la grande scène de douleur entre Alceste et Célimène (IV, 3).

ner l'illusion et la vie. C'est peu que de louer sa perfection de récit, l'incroyable variété de ses fables, sa naïveté, sa bonhomie, ses ressources de style, coupes de vers, création de mots, images imprévues, expressions trouvées, toutes les délicatesses, tous les tons, toutes les grâces... Ce qui constitue le fond, la nature de ce talent; ce qui explique l'originalité déconcertante de cette œuvre, c'est une certaine tournure d'esprit qui est plus que de la gauloiserie, plus que de la drôlerie, et que je voudrais pouvoir appeler la *cocasserie* de La Fontaine, si le mot n'était trivial.

La Fontaine a vu les animaux comme on voit les hommes; il les a fait parler comme des hommes; il leur prête des gestes, des pensées et des sentiments *humains;* et c'est cette disproportion, cette transposition continuelles qui font la « cocasserie » de ses fables. Il a *humanisé* les animaux avec une sincérité imperturbable, et une justesse, une mise au point qui sont le dernier mot du comique. Il faudrait, pour bien montrer cela, citer toutes les fables, phrase par phrase. Le plus grand mérite de La Fontaine n'est pas d'être un poète de premier ordre; c'est la façon dont il a vu les animaux qui fait le côté immortel de son génie.

Remarquez ce qu'il y a d'invraisemblable, de réjouissant chez une grenouille qui, rencontrant un bœuf, lequel « lui *semble* de belle taille » (elle choisit leur grosseur !) se met aussitôt à vouloir l'égaler, et « s'enfle et se *travaille* », et demande coup sur coup à sa « sœur » si c'est assez... « Regardez bien... m'y voilà... m'y voici... »

Relisez le *Loup et le Chien*... Un chef-d'œuvre de drôlerie, l'histoire de ce loup qui « n'a que les os et la peau » et qui « rencontre un dogue gras, poli, aussi puissant que beau... ». Cet état de prospérité devait frapper d'abord le pauvre loup maigre. Aussi, lorsqu'il « entre en propos » avec lui, son premier mot est de lui « faire compliment sur son embonpoint qu'il ad-

mire ». Oh ! oui, il l'admire ! Et il a ses raisons de l'admirer. Le chien, paternel et insolent, a l'air de croire que c'est la faute du loup, s'il est si maigre. Il lui conseille même de changer de vie ! « Quittez les bois, vous ferez bien », comme s'il dépendait du loup de vivre ailleurs. « Vos pareils y sont misérables, *cancres*, hères et pauvres diables, dont la *condition* est de mourir de faim. » Ce loup, qui n'a que les os et la peau, le sait bien, hélas ! que c'est sa *condition* de mourir de faim... Aussi, à cette proposition de changer d'existence, il répond précipitamment : « Que me faudra-t-il faire ? » On le lui explique et, moyennant cela, il fera bombance, il aura des « reliefs de toutes les façons, *os de poulets, os de pigeons* ». Pigeons et poulets ! Quel menu pour un loup affamé ! Et comme on comprend que cette perspective le fasse « pleurer de tendresse ». Oui, mais malgré son appétit, il s'aperçoit que le chien a « le cou pelé », et il demande pourquoi. L'autre, négligemment, répond que le « collier dont il est attaché de ce qu'il voit est *peut-être* la cause ». *Peut-être !* Le mâtin sait bien à quoi s'en tenir. Ne pas être libre, ne pouvoir courir où l'on veut, ce doit être vraiment le pire des malheurs, pour que ce loup, mourant de faim et qui *pleure de félicité* à l'idée de bien manger, se dérobe et prenne la fuite.

La drôlerie de La Fontaine éclate dans un mot, dans un vers. Avec quelle rapidité le rat, retiré dans son fromage, refuse tout secours aux envoyés de Ratapolis. Il ne peut rien pour eux, que « prier le ciel qu'il les aide en ceci... » :

> Ayant parlé de cette sorte,
> Le nouveau saint *ferma sa porte*.

Il ne discute pas : il se barricade.

Parfois le comique prend une expression attendrissante, comme dans la prière de l'escargot suppliant l'aigle de ne pas tuer Jean Lapin :

Princesse des oiseaux, il vous est fort facile
D'enlever malgré moi ce *pauvre malheureux ;*
Mais ne me *faites pas cet affront, je vous prie ;*
Et, puisque Jean Lapin vous demande la vie,
Donnez-la lui de grâce, ou l'ôtez à tous deux :
C'est *mon voisin,* c'est *mon compère.*

(II, 8)

N'avons-nous pas l'illusion de gens qui *pensent,* quand nous voyons la belette, après avoir vécu une semaine dans un grenier, à manger tout son sàoul, essayer de sortir par le trou, et n'y pouvant plus « repasser, et croyant s'être méprise » :

Après avoir *fait quelques tours,*
« C'est, dit-elle, *l'endroit* : me voilà bien surprise :
J'ai passé par ici depuis cinq ou six jours. »
Un rat qui la voyait *en peine,*
Lui dit, etc...

(III, 17)

La Fontaine tire des effets irrésistibles de certains mots solennels absolument disproportionnés chez des animaux. Rappelez-vous, dans la *Grenouille et le Rat,* ce rat « qui ne connaissait l'avent ni le carême » et qui « sur le bord d'un marais *égayait ses esprits* ». La grenouille l'invite à venir chez elle :

Elle *allégua les délices* du bain,
La curiosité, le plaisir du voyage,
Cent raretés à voir le long du marécage...

Le rat aurait volontiers suivi la grenouille. Une raison le retenait :

Il nageait quelque peu, mais il *fallait de l'aide.*

Et des mots d'une naïveté pince-sans-rire. Le singe, l'âne et le mulet vont en caravane :

La caravane enfin rencontre en un passage
Monseigneur le lion ; *cela ne leur plut point.*

(IV, 12)

Un des chefs-d'œuvre de La Fontaine, dans ce genre, c'est le *Loup, la Mère et l'Enfant.* Un loup attend à la porte d'une maison d'où il a vu sortir « veaux de lait, agneaux et brebis, *régiments* de dindons ». C'est quelque chose pour un loup que des *régiments de dindons;* mais voici mieux : il entend un enfant qui crie, et la mère qui le menace de le donner au loup. Le sire se tient prêt, « remerciant le ciel d'une telle aventure ». Le fait est qu'à point nommé... Mais voilà la mère qui change de ton et parle de tuer le loup, s'il se présente. Le loup, qui était de bonne foi, est outré du procédé :

Qu'est ceci ? s'écria le mangeur de moutons,
Dire d'un, puis d'un autre ! Est-ce ainsi que l'on traite
Les gens faits comme moi ? Me prend-on pour un sot ?

Il n'a pas le temps de réfléchir. Quelqu'un sort, un chien l'arrête, on va le tuer.

Que veniez-vous chercher en ce lieu ? lui dit-on.
Aussitôt, il conta l'affaire...

Ah ! il n'essaye pas de fuir. Il raconte franchement la chose : « Voilà ce qui m'arrive... Je ne l'ai pas inventé. » Positivement, il se tenait prêt...

Y a-t-il quelque chose de plus comique, comme idée et comme ton, que ces reproches d'un riche ignorant à son ami savant :

Mon ami, disait-il souvent,
Vous vous *croyez considérable ;*
Mais, dites-moi, *tenez-vous table ?*
Que sert à vos pareils de lire incessamment ?
Ils sont toujours logés à la troisième chambre,
Vêtus au mois de juin comme au mois de décembre,
Ayant *pour tout laquais leur ombre seulement.*
(VIII, 19)

N'ayant que leur ombre pour laquais eût été faible. La trouvaille, c'est : « Ayant pour tout laquais leur ombre *seulement...* »

Une des fables les plus amusantes, c'est le *Faucon et le Chapon* (VIII, 12). On y voit un chapon que l'on appelle pour le mettre à la broche. « Tous les gens lui crient, pour déguiser la chose : petit, petit, petit... » Mais le chapon sait à quoi s'en tenir. « Serviteur, disait-il, votre appas est *grossier*... » Oh ! oui, très *grossier* pour lui... Un grand dadais de faucon s'indigne de voir qu'il n'obéit pas :

Ton peu d'entendement (lui dit-il)
Me *rend tout étonné*...

Et, immédiatement, sans motif, il injurie le chapon :

Vous n'êtes que *racaille*
Gens grossiers, sans esprit, à qui l'on n'apprend rien...

Et, se comparant, par vanité :

Pour moi, je sais chasser et revenir au maître,
Le vois-tu pas à la fenêtre ?
Il t'attend. *Es-tu sourd ?*

« Es-tu sourd » est le comble.

— Je n'entends que trop bien,
Repartit le chapon ; mais que me veut-il dire ?
Et ce *beau cuisinier* armé d'un *grand couteau* ?

Le fond de la « cocasserie » de La Fontaine, c'est de donner aux animaux (sans réflexion, sans prévenir, comme la chose du monde la plus naturelle) les sentiments, les habitudes, les manies, les tics que nous avons nous-mêmes. On voit le renard avoir « un brouet clair » et « vivre chichement », ce qui ne l'empêche pas « de se réjouir à l'odeur de la viande, mise en menus morceaux et qu'il croyait friande ». — Un loup, « prétendant qu'on l'avait volé », porte plainte contre un renard « d'assez mauvaise vie » (II, 3). — L'issue d'un combat de taureaux devant être fatale au peuple aquatique, « une grenouille en *soupirait* » (II, 4). — La

fourmi méprise les avantages de la mouche et apprécie comme il convient sa bonne retraite d'hiver :

> Alors je jouirai du fruit de mes travaux :
> Je n'irai, par monts et par vaux,
> M'exposer au vent, à la pluie ;
> Je vivrai *sans mélancolie*.
>
> (IV, 3)

— « N'êtes-vous pas souris ? Parlez *sans fiction* », demande la belette. — Un renard répond « en branlant la tête ». — Un rat arrive « les sens troublés ». — Un loup, pour tendre un piège au cheval, lui dit qu'il « a l'honneur de soigner nosseigneurs les chevaux, et qu'il fait aussi la chirurgie » ; et quand il reçoit le coup de pied qui lui met les dents en marmelade : « C'est bien fait, dit le loup, *en soi-même fort triste.* » — Et ceci encore : « Est-il plus fort que nous ? dit le loup *en riant.* »

Le lion, s'en allant en guerre, rassemble tous les animaux et, dans le récit de cette réunion, nous trouvons ce trait, sur un ton épique :

> *Renvoyez, dit quelqu'un,* les ânes, *qui sont lourds,*
> Et les lièvres, *sujets à des terreurs paniques.*
>
> (V, 19)

La Fontaine nous apprend sur le même ton que les gens qui n'ont jamais rien vu

> Sont aux moindres sujets *frappés d'étonnement*

et que les repas de l'aigle

> ...ne sont point *repas à la légère.*

Tout le monde sait par cœur l'histoire de ce rat, « hôte d'un champ, rat de peu de cervelle », qui veut « voir du pays », se met en voyage et n'a plus que du mépris pour ses parents,

Certes, dit-il, mon père était *un pauvre sire :*
Il n'osait voyager, *craintif au dernier point...*

Quel inénarrable début que celui-ci :

Une chèvre, un mouton, avec un cochon gras,
Montés sur même char, s'en allaient à la foire.
Leur divertissement ne les y portait pas...

Oh ! non, au contraire : on allait les vendre ; et le cochon gras, sachant le sort qui l'attendait (puisqu'il était gras)

criait en chemin,
Comme s'il avait eu *cent bouchers* à ses trousses.

« Tu nous étourdis tous ! » lui dit le charretier ; « que ne te tiens-tu coi ! » Imite tes camarades qui ne disent rien. Le cochon répond :

Je ne sais pas s'ils ont raison ;
Mais quant à moi, qui ne suis bon
Qu'à manger, ma mort est certaine :
Adieu mon toit et ma maison !

Et le dernier trait n'est pas une fantaisie. Les cochons, comme on sait, ont dans les fermes leurs maisons et leurs toits.

Quand les rats partent en guerre :

Quelques rates, dit-on, *répandirent des larmes.*

Le cerf malade, importuné par les visiteurs, s'écrie, comme à Versailles :

Eh ! messieurs, laissez-moi mourir !

Le renard dit un jour au loup :

Notre cher, pour tous mets
J'ai souvent un vieux coq et de maigres poulets :
C'est une viande qui me lasse.

(XII, 9)

Avec quelle conviction comique l'écrevisse reproche à sa fille d'aller à reculons :

Comme tu vas, *bon Dieu !* ne peux-tu marcher droit ?

Le chat Rodilard, le fléau des rats, rendait ces derniers *misérables*. — Tout le monde connaît ce lièvre qui songe en son gîte :

Dans un ennui profond ce lièvre se *plongeait :*
Cet animal est triste et la *crainte le ronge.*

Voici le braiement de l'âne :

Leur troupe n'était pas encore habituée
A la *tempête* de sa voix.

Le lion qui chasse :

Le roi des animaux se mit un jour en tête
De giboyer : il célébrait sa fête.
Le gibier du lion, *ce ne sont pas moineaux.*
(II, 19)

Qand le lièvre veut faire croire au grillon que ses oreilles sont des cornes,

Le grillon repartit :
Cornes, cela ? *Vous me prenez pour cruche ;*
Ce sont oreilles que Dieu fit.
(V, 4)

Dans *La poule aux œufs d'or,* un vers suffit à tirer la morale. La Fontaine fait une pause et dit simplement :

Belle leçon pour les gens chiches.

Et c'est tout.

Le cerf ne peut qu'avec peine

Souffrir ses jambes de fuseaux
Dont il voyait l'objet se perdre dans les eaux.

La tortue

Va son train de sénateur.

Un âne

Accompagnait un cheval peu courtois.

Quant au héron,

Il vivait de régime et *mangeait à ses heures.*

Et le chien qui « porte la pitance au logis » :

Il était tempérant *plus qu'il n'eût voulu l'être...*

Mais d'autres chiens arrivent :

Ils étaient de ceux-là qui vivent
Sur le public, et *craignent peu les coups.*
(VIII, 7)

Un chat, pris dans des filets, supplie un rat de le délivrer, et lui jure une éternelle alliance, promesse tellement invraisemblable, que l'autre ne répond qu'un mot :

Idiot !
Moi ton libérateur ! Je ne suis pas si sot !
(VIII, 22)

La Fontaine mentionne un certain Laridon, qui

Fut le premier César que la gent chienne ait eu.

Et certains petits chiens, dits tournebroches, sont caractérisés : « Gens fuyant les hasards. » On rencontre même des animaux bateleurs :

Le singe avec le léopard
Gagnaient de l'argent à la foire.
Ils affichaient chacun à part.
(IX, 3)

L'*affiche* est une trouvaille.
La Fontaine nous apprend que

Tout cormoran se sert de pourvoyeur *lui-même*.
(x, 3)

Le fabuliste a peint toutes sortes de loups. En voici un d'une espèce rare :

Un loup, *rempli d'humanité,*
S'il en est de tels en ce monde,
Fit un jour sur sa cruauté
Cette réflexion profonde :

Quelle réflexion? Oh! quelque chose d'inattendu chez un loup :

Je suis haï, dit-il. *Et de qui ? De chacun.*

Avec quelle précipitation il s'accuse ! Il va plus loin : il renonce à manger aucun être « ayant eu vie ». Il pousse même le remords jusqu'à ne plus vouloir manger que de l'herbe :

Paissons l'herbe; broutons, *mourons de faim, plutôt !*
(x, 5)

Quel mot pour un loup !
Le chien à qui on a coupé les oreilles s'écrie :

Devant les autres chiens *oserai-je paraître ?*

Avec cela, La Fontaine a possédé le maximum des qualités littéraires de l'artiste et du poète ; et toutes ces qualités éclatent dans chacune de ses fables, qui sont, avec leurs descriptions courtes et saisissantes, de véritables recueils d'observations curieuses et de choses vues. On ne finirait pas de citer les traits exquis : les loups qui « étranglent les agneaux, les emportent aux dents et dans les bois se retirent », et, ailleurs, cet « ours qui s'avance et vient vers eux *au trot* » ; et ce mot sur une toile d'araignée :

L'hirondelle en passant emporte toile et tout,
Et l'animal *pendant au bout.*

La Fontaine est le seul auteur dont la poésie finit par se confondre avec la langue française, à ce point que ses vers sont devenus des proverbes :

On a souvent besoin d'un plus petit que soi...
Aide-toi ; le ciel t'aidera...
Le plus âne des trois n'est pas celui qu'on pense...
En toute chose il faut considérer la fin...
Ils sont trop verts, dit-il, et bons pour des goujats...
De loin c'est quelque chose et de près ce n'est rien...
Travaillez, prenez de la peine,
C'est le fond qui manque le moins...
La raison du plus fort est toujours la meilleure...
On ne dort point, dit-il, quand on a tant d'esprit...
Ventre affamé n'a point d'oreilles...

C'est par centaines qu'on trouve dans La Fontaine des vers de ce genre, définitifs, de forme géométrique et populaire. Et c'est pour cela qu'il n'a pas vieilli, qu'il ne vieillira jamais, et que son style est de toutes les époques. Et voilà pourquoi encore certains critiques ne savent plus distinguer cette poésie de la langue ordinaire, et que Lamartine s'est mépris jusqu'à dire : « Ce ne sont pas des vers, ce n'est pas de la prose, ce sont les limbes de la pensée. » Poète de mélancolie et de nuance, Lamartine a manqué de sens littéraire. Les vers de La Fontaine sont bien des vers, et les plus forts qu'on ait écrits en français, et tellement *indécomposables*, qu'ils ont perdu leurs formules : ils sont hors de la littérature ; la frappe en est anonyme : il ne reste plus que le métal, qui est éternel.

On publierait des volumes de citations, si l'on voulait mettre en relief les divers aspects du génie de La Fontaine. Répétons-le, c'est la profondeur comique qui forme le fond de ce génie, et c'est à ce point de vue qu'il faut lire son œuvre immortelle, parce que c'est cela

surtout qui en fait la valeur, l'attrait, l'exceptionnelle originalité.

On a tout dit sur La Fontaine. Chamfort a écrit sur lui des choses fines. Nodier a compris son charme. Sainte-Beuve a fort bien parlé de lui. Taine a voulu voir dans ses *Fables* toutes les classes de la société du XVIIe siècle. Il est possible qu'elles soient dans La Fontaine ; mais la preuve qu'il ne songeait ni à peindre la Cour, ni à faire la satire de son temps, c'est que presque tous ses sujets, récits et personnages, ne sont pas de lui, mais sont empruntés à de vieux auteurs. Sur les 235 fables environ qui composent son œuvre, il n'y en a guère que 20 ou 25 qu'on puisse entièrement attribuer à La Fontaine, et seulement deux ou trois qui contiennent de vagues allusions contemporaines.

La Fontaine a imité tout le monde ; personne n'a jamais pu l'imiter. Il est plus comique que Rabelais et aussi profond que Molière, parce que ses traits de mœurs, l'observation des gestes, des sentiments et des ridicules s'appliquent à des animaux, par une transposition inattendue, disproportionnée, naturelle, inconsciente, irrésistiblement drôle. Le style de La Fontaine est le plus vivant de tous les styles classiques, parce qu'il est *multiple*, incessamment *renouvelé* et qu'il se compose de tous les tons, de tous les vocabulaires et de tous les mots.

Nous ne prendrons pas au sérieux le reproche qu'on fait à La Fontaine d'être un mauvais naturaliste, de manquer d'exactitude scientifique et d'avoir fait chanter, par exemple, tout l'été, l'éphémère cigale dans un pays du Nord. La question est sans importance. La Fontaine n'avait pas besoin d'être un savant pour être un grand artiste.

CHAPITRE XI

L'ÉVOLUTION CLASSIQUE

La modernité de La Bruyère. — La Bruyère notateur et romancier. — L'énigme de Mme de Maintenon. — L'humour et l'esprit dans Grammont. — Bayle journaliste, ancêtre de l'*Encyclopédie*. — Faut-il lire son *Dictionnaire* ? — L'infériorité de Regnard. — Saint-Simon : décomposition de son talent. — Son genre de sensation réaliste et d'observation psychologique.

LA BRUYÈRE

La Bruyère est resté pour nous ce qu'il était au XVIIe siècle : un homme de nouveauté, de surprise, d'imagination sensible, un des écrivains qui ont eu le plus directement le sens de la vie et le goût de l'observation. Tableaux, portraits, réflexions, détails et maximes, il a tout employé, comme Molière au théâtre, pour peindre les mœurs et les personnages de son temps. Ce genre de littérature, que La Rochefoucauld avait inauguré en raccourci, devait rapidement engendrer, après La Bruyère, toute une descendance de moralistes : Duclos, Vauvenargues, Sénac de Meilhan, Chamfort, Joubert, etc. Il n'y a rien de plus facile que d'écrire des pensées plus ou moins profondes sous forme d'axiomes et de sentences.

Autant La Rochefoucauld nous froisse par son égoïsme, autant on se sent généreusement accueilli par La Bruyère. L'auteur des *Maximes* est un négateur de parti

pris, qui a d'effroyables lacunes, et dont la lentille rétrécit et dévore ce qu'elle éclaire. La Bruyère contient, au contraire, tout ce que la Société, réelle et vivante, peut offrir de sentiments variés, de créations et de contrastes. Ce pessimiste montre le cœur humain sous toutes ses faces ; il constate l'égoïsme, l'intérêt, le vice, la bassesse; mais il ne nie pas non plus ce qu'il peut y avoir de bon dans la pauvre nature humaine. Son chapitre du *Cœur* (sur l'amour et l'amitié) est le plus éclatant démenti qu'on puisse infliger à La Rochefoucauld, parce que ce chapitre est tout aussi vrai, tout aussi bien observé que n'importe quelle page des *Maximes*.

Il y a deux genres de productions dans *les Caractères :* les réflexions et les portraits. Les deux manières s'entremêlent, mais, en général, elles restent distinctes. Les portraits sont la partie pittoresque, et les réflexions morales la partie profonde. Remarquez que ces réflexions de dix à vingt lignes sont encore de véritables portraits qui supposent toujours un modèle, et que chacune de ces pensées résume un type rencontré dans la vie. Cela est si vrai, que ce choix de pensées a fourni des sujets de pièces de théâtre : *l'Ingrat, le Médisant, le Glorieux, l'Irrésolu, l'Indiscret,* etc.

L'autre procédé de La Bruyère c'est le portrait anecdotique, le portrait-silhouette et à détails, en dix lignes ou en plusieurs pages (Ménalque, etc.). La Bruyère est le maître du genre. Il accumule les traits et les gestes ; il épuise le tour, l'esprit, le mot, la façon. Il est étonnant de finesse, d'invention, de vie écrite : « J'insiste et je vous demande : qu'est-ce qu'une femme qu'on dirige ? Je vous entends. C'est une femme qui a un directeur. » Ou encore : « Répondez, Hermas. Que dois-je attendre de celle qui veut tromper Dieu et qui se trompe elle-même ? » Il ne dédaigne ni la caricature, ni le réalisme ; il captive par ses qualités et par ses défauts (*le Bibliomane, le Médailliste, l'Amateur d'estampes, de prunes, de tulipes,* etc.).

La Bruyère travaillait d'après nature. Benserade, La Fontaine, Lauzun, Fontenelle, Louis XIV, le prince de Condé, Guillaume d'Orange figurent parmi ses portraits, qui sont parfois des caricatures physiques, particularisées et frappantes, ou, comme Ménalque, des charges purement invraisemblables.

M. Émile Faguet trouve que La Bruyère manque de profondeur. L'auteur des *Caractères* n'a pas sondé, en effet, comme Pascal, le problème de la destinée humaine ; non seulement il n'est pas tragique, mais il n'est même pas, si l'on veut, un penseur. Il n'a vu que le spectacle de la vie : passions, ambitions, contradictions, manies, tempéraments et sentiments. Mais, dans ce domaine, qui est bien à lui, son impitoyable observation va presque aussi loin que Molière ; la vérité de ses personnages est de tous les milieux et de tous les temps ; et, si peu que l'on ait vécu, on reconnaît, sous ces réflexions morales, des êtres vivants et réels, coudoyés tous les jours familièrement. Voilà le génie de La Bruyère. Il est, à sa manière, incroyablement profond, aussi bien dans son immortel chapitre sur *l'Homme* que dans sa critique des *Ouvrages de l'esprit* et dans son curieux chapitre sur *la Mode*, qui contient le fameux portrait d'Onuphre, ou le vrai Tartuffe. La Bruyère n'a pas compris que le véritable Tartuffe est précisément celui qui manque de logique et qui croit en imposer, non pas en dissimulant, mais en exagérant l'hypocrisie.

Voulez-vous connaître les idées de La Bruyère, son état d'esprit, ses opinions sur son époque ? Lisez le chapitre des *Jugements* (contre la guerre) et le chapitre des *Biens de fortune* (sur *les Grands*, portrait du pauvre et du paysan, etc.). La Bruyère honore l'indigence, il est pour le peuple, il stigmatise la richesse : « Ce garçon si frais, si fleuri, etc. », et il soutient les droits de la femme (chap. des *Femmes*). Il n'y a de faible que son chapitre sur *les Esprits forts*, parce que ses raisons de croire ne sont plus les nôtres, et qu'il n'a écrit cela que

pour se faire pardonner son Onuphre et ses railleries contre la dévotion et l'éloquence de la chaire.

La Rochefoucauld avait mis à la mode les maximes et les portraits. L'auteur des *Caractères* a élargi les deux genres, en traitant les maximes par développements et les portraits par descriptions. Mais c'est surtout son style qui fut la grande nouveauté du siècle. La Bruyère a écrit par petites touches juxtaposées, par petites phrases courtes, non pas uniquement parce que « c'est un artiste et un homme de lettres » ; les autres écrivains de son époque étaient tout aussi bien des hommes de lettres et, quoi qu'en dise M. Claveau, également préoccupés de la forme et du fond (leurs corrections manuscrites le prouvent). La Bruyère a adopté ce style parce que les sujets qu'il traitait se présentaient à lui comme un thème mouvant, un sursaut perpétuel de détails et de traits, exigeant du mélange, des reprises, des coups de pinceaux successifs[1].

Il est en même temps très possible que son métier ait été d'accord avec son tempérament et qu'il ait voulu, en effet, se distinguer, « se faire une manière[2] » en recherchant le mot, l'image, la métaphore, d'abord pour bien *définir*, et aussi, comme il disait, « pour bien *peindre* ». C'est un notateur de notre temps, un romancier qui décrit des personnages, qui conte des histoires et des nouvelles (*Elmire*) et qui copiait et crayonnait sur le vif, à la façon d'Alphonse Daudet (cf. Faguet et Lanson). Passionné de style et voulant plaire avant tout, il aiguise les phrases et les épithètes, il fait sciemment de la rhétorique et du bariolage. La première édition de son recueil ne contenait guère que des maximes abstraites, et à chaque tirage il changeait une phrase ou ajoutait quelque chose. Ce ton et ces procédés parurent

1. Voyez comme Bossuet a changé son style en changeant de matière dans l'*Histoire des Variations*.
2. A. Claveau, *La nouvelle langue*.

si curieux aux contemporains, « qu'ils le lisaient à haute voix, dit Victor Fournier, comme si c'était du théâtre comique, et que La Bruyère lui-même jouait et mimait certains de ses caractères[1] ». La publication des clefs, inutiles aujourd'hui, accrut encore la vogue du livre. La Bruyère copiait la Cour, et c'est nous qu'il a peints.

En tout cas, on aurait tort de croire qu'il est le *premier* et le seul à avoir employé cette prose hachée et raccourcie. On retrouve ce style dans les charges de Rabelais, dans certains burlesques du XVIIe siècle, comme Furetière et Sorel, et même dans quelques portraits du cardinal de Retz, qui annoncent La Bruyère et Saint-Simon.

Il faut lire les *Caractères* avec méthode. Deux chapitres par jour suffisent. La Bruyère nous apprend à connaître la vie et les hommes ; il donne le goût de l'observation ; il est le précurseur du style alerte, trépidant, cursif et pictural, que Diderot rajeunira et repétrira, pour le léguer directement au XIXe siècle.

Mme DE MAINTENON

Je crois que les historiens ne parviendront jamais à se mettre d'accord sur le rôle et le caractère de Mme de Maintenon. Elle est devenue un sujet de controverse qui passionnera longtemps encore la critique.

Il n'y a pas de figure plus insaisissable que cette ancienne amie de Ninon de Lenclos, grande dame désenchantée, Égérie taciturne de la Dévotion, ambitieuse raffinée qui semble avoir voulu cacher sous le masque de la foi les contradictions de sa vie romanesque. Si elle aime réellement Louis XIV, pourquoi l'abandonne-t-elle à son lit de mort ? Gardienne de la dignité royale, comment peut-elle approuver la légitimation des bâtards du roi ? Désintéressée, pourquoi supplante-t-elle Mme de

1. Cité par Marcel Boulenger, *Chronique des livres*, 25 mars 1904.

Montespan ? Comment, petite-fille du plus héroïque protestant, peut-elle absoudre les Dragonnades et, éducatrice austère, fait-elle jouer des tragédies qui enflamment d'amour les écolières de Saint-Cyr ? Enfin si la veuve de Scarron a dans sa poitrine un vrai cœur de femme, pourquoi sa *Correspondance* manque-t-elle si totalement de sensibilité ? Est-elle lasse ? Méprise-t-elle ? Souffre-t-elle ? On ne sait. Elle est impénétrable[1].

En tous cas, ses Lettres méritent d'être lues. Mme de Maintenon a le style calme, ferme, soutenu et sans émotion d'une personne qui succombe sous le poids d'une grandeur qu'elle prétend dédaigner. Elle ne paraît s'être un peu passionnée que pour sa chère maison de Saint-Cyr, qui occupe à peu près la moitié de sa correspondance. Là, Mme de Maintenon est pratique, familière, intime, dévouée, pleine de bon sens et de suprême raison, et surtout profondément chrétienne, c'est-à-dire sans orgueil, quoique prétendent ses ennemis, l'implacable Saint-Simon et la terrible Madame, mère du Régent. Malgré ses erreurs (la maison de Saint-Cyr ouverte au bel esprit par la tragédie, et au mysticisme par Mme Guyon), Mme de Maintenon se montre constamment une éducatrice admirable. Son mérite d'écrivain est réel. Elle a la phrase naturelle, droite, sèche, éloquente à sa manière, bien que sans aucune trace de cet épanchement intarissable qui fait le charme de Mme de Sévigné. Dans une page célèbre (sa prière, *Corresp.*, CCLXX) Mme de Maintenon nous révèle l'idée sublime qu'elle se faisait de sa mission, la profondeur de ses sentiments religieux et de son attachement pour le roi. Mais ce beau passage même, dont on ne peut suspecter l'accent, est encore froid. Rien de pittoresque sous sa plume, malgré les occasions qui se présentent de rendre vivant ce qu'elle raconte, comme sa description de Dinant à M. de Veilhant (CCLXXX).

1. Sur son caractère et ses défauts, voir la curieuse lettre de Fénelon (CCXXXVI. 1690).

Ces Lettres plaisent, néanmoins, et on les aime, parce qu'on y sent une âme éminemment distinguée. Curiosité historique à part, le volume sur Saint-Cyr suffit. Il est même difficile de parcourir cette correspondance sans éprouver un sentiment d'admiration involontaire. La lecture achevée, on réfléchit, on se rappelle le côté équivoque de cette invraisemblable existence ; et alors le doute revient, on suspend encore son jugement, et on remet Mme de Maintenon à sa place, c'est-à-dire dans un prestige et un mystère d'où elle ne sortira jamais. C'est l'Isis de la Monarchie.

HAMILTON-GRAMMONT

Ouvrage leste et même indécent, écrit par son beau-frère Hamilton, les *Mémoires* de Grammont ont comme une petite réputation de chef-d'œuvre. La première partie contient une série d'anecdotes sur la vie du chevalier de Grammont, gentilhomme fripon, insolent et tricheur, dont Saint-Simon nous a laissé un portrait achevé ; la seconde partie est tout crûment la chronique galante du roi Charles II d'Angleterre.

Hamilton a de l'esprit, et de l'esprit bien français, avec une pointe d'humour anglaise un peu spéciale, très précieuse et, à la fin, monotone. Ces procédés de caricature et de raillerie plaisent à la jeunesse. Quand on relit ce livre à un certain âge, on le trouve inférieur à sa renommée.

Quelques traits montreront ce genre d'esprit particulier. Un mari ridicule, M. de Sénantes, explique pourquoi il n'a aucune inquiétude sur sa femme. — Je connais la tendresse de Mme de Sénantes pour moi ; je connais sa sagesse envers tout le monde et, plus que tout cela, je connais mon propre mérite. — Vous avez là de belles connaissances, monsieur le marquis, dit Matta. Je les salue toutes trois (p. 51)[1].

1. Édit. Charpentier.

Ce même Sénantes s'occupe de généalogie et parle à tout propos de ses ancêtres. — Pour moi, dit Matta, j'avoue que si j'étais marié, j'aimerais mieux m'informer du véritable père de mes enfants que de savoir quels sont les grands-pères de ma femme.

Ailleurs : « Brisacier avait l'esprit orné de lieux communs et de chansonnettes. Il chantait faux avec méthode, etc. »

Le vieux lord Russel fait cette déclaration à une demoiselle : « J'ai trois mille jacobus de rente et vingt mille en argent comptant. Je viens, mademoiselle, vous les offrir avec ma personne. L'un des présents ne vaut pas grand'chose sans l'autre, j'en conviens ; c'est pourquoi je les mets ensemble. On m'a conseillé d'aller aux eaux pour un petit asthme, qui vraisemblablement ne durera pas longtemps, car il y a plus de vingt ans que je l'ai, etc... » (p. 162).

Sorties de l'écrin, ces perles restent jolies. Malheureusement l'auteur insiste trop, il alambique, il appuie, il développe ; c'est un maniaque de psychologie à la façon de Voiture. La Harpe dit avec raison qu'Hamilton est le premier qui ait repris le persiflage de Voiture. Saint-Évremond aussi avait un peu cette tournure d'esprit, mais il y mettait du tact.

Hamilton a écrit des contes mêlés de vers et de prose, qui sont extravagants, mais spirituels et agréables, notamment le *Bélier,* petit chef-d'œuvre que Voltaire admirait beaucoup.

BAYLE

Le rationalisme de la Renaissance avait laissé des héritiers d'idées et de propagande qui ne furent ni stériles ni muets. Continuant la première tradition humaniste, le XVIIe siècle eut à son tour son groupe d'écrivains incrédules, ceux que Bossuet et Bourdaloue appelaient les *Libertins :* Tallemant des Réaux, La Mothe Le Vayer,

Chapelle, Desbarreaux, Théophile, Gassendi, Saint-Évremond, les habitués du salon de Ninon de Lenclos, contre lesquels le Père Garasse écrivait ses fameux pamphlets. Mais, s'il y a vraiment, à la fin du XVIIe siècle, des libres-penseurs authentiques, il y a aussi, toutes proportions gardées, une *Encyclopédie* et un Voltaire, dans l'œuvre et la personne de Bayle, auteur des *Pensées sur la Comète* et du *Dictionnaire historique et critique.*

Le succès de ce célèbre *Dictionnaire,* paru de 1695 à 1697, s'affirma surtout pendant les vingt dernières années du règne de Louis XIV. Véritable tour de Babel du scepticisme, énorme instrument de travail, arsenal d'idées, d'appréciations et de faits (articles historiques, littéraires, critiques, philosophiques, pittoresques, ironiques, sérieux ou amusants), l'ouvrage de Bayle attaque de front superstition, erreurs, préjugés, intolérance, toute espèce de religion, de doctrine et de dogme. Voltaire ne sera que le vulgarisateur sans scrupules de ce rationalisme intégral, auquel il n'ajoutera pas grand'-chose, si l'on pouvait compter pour rien son influence, son activité et son infatigable esprit. Bayle est l'ancêtre, le promoteur, la source du XVIIIe siècle, avec cette différence qu'il n'était pas un sectaire, qu'il n'obéissait à aucun mot d'ordre et ne préméditait aucune destruction.

Exilé, traqué, sans argent, sans places, parfois sans pain, on en est à se demander si Bayle fut réellement un incrédule. Ses pamphlets contre les catholiques prouveraient tout au plus sa conviction protestante, s'il n'avait aussi violemment pris à partie ses coreligionnaires, qui l'ont également persécuté et pourchassé sans merci. Malgré son apologie des athées, Bayle s'est toujours nettement prononcé contre l'athéisme. Esprit brutal, impudique, effervescent, contradictoire, exploitant le cynisme et la raison, désavouant ses livres quand il les jugeait dangereux (notamment le *Compelle intrare*

de 1686), Bayle ne pouvait résister au désir de dire ce qu'il pensait, et se vantait d'être un assembleur de nuages, qui embrouillait tout pour vouloir tout éclaircir. C'était, au juste, un maniaque d'érudition, un forcené de lectures et de recherches, grand propagateur de tolérance, vivant dans une perpétuelle fièvre d'idées et de discussions, fort honnête homme, d'ailleurs, et de mœurs irréprochables.

Le *Dictionnaire* de Bayle a inauguré la vraie méthode historique et critique de renseignement et de document. La plupart de ses articles sont encore lisibles aujourd'hui, et l'on peut y apprendre beaucoup de choses, l'ouvrage ayant un intérêt de fond et de matière bien plus que de forme. Un travailleur comme Bayle n'avait pas le temps de polir ses phrases. Il se contentait d'écrire clairement, en excellent journaliste de province. « Mon style, déclare-t-il dans la première édition, est assez négligé; il n'est pas exempt de termes impropres et qui vieillissent, ni peut-être même de barbarismes. Je l'avoue, je suis là-dessus presque sans scrupules. » Pouvait-il mieux dire?

Il est regrettable que, depuis l'abrégé en cinq volumes de l'abbé Marsy, on n'ait pas encore songé à publier quelques bons ouvrages d'extraits du *Dictionnaire* de Bayle.

REGNARD

Voltaire a dit : « Celui qui ne se plaît pas avec Regnard n'est pas digne d'admirer Molière. » Il me semble, au contraire, qu'il est bien difficile d'aimer Regnard quand on aime vraiment Molière, car l'un n'est que la *charge* de l'autre. On peut louer chez Regnard le large rire, la verve, la bonne humeur, la gaieté du dialogue, le don de la vie, quelques bons traits de caractère et une certaine force comique assez grossière; mais, quoi qu'en disent les apologistes de sa fantaisie à outrance, comme J.-J. Weiss, sa langue n'est pas pure et il a le

vers raboteux. Nisard a bien vu les défauts de Regnard, sa faiblesse de versification surtout, qui ne frappe pas à la scène, mais qui choque à la lecture.

A part le *Joueur,* sa pièce la plus personnelle, bien que le sujet soit de Dufrény, le théâtre de Regnard est un théâtre de trivialité et de bouffonnerie, un *théâtre de la foire,* avec ses pasquinades et ses répugnants valets, Crispin, Lisette ou Frontin, empruntés aux pièces de Molière. C'est plus que le fond même de Molière, ce sont ses procédés, ses mots, ses tournures, ses exclamations, sa phrase. Dans les comédies en prose, l'imitation est criante. La *Sérénade* et le *Retour imprévu* continuent le vocabulaire de Molière, ses locutions, son dialogue, le ton de ses ripostes, ses rôles de domestiques (V. sc. VIII de la *Sérénade,* et toute la pièce). Le principal personnage des *Folies amoureuses* vient de l'*École des Maris* et de l'*École des Femmes.* C'est le même sujet. Certaines scènes du *Joueur* (Acte III, sc. XI, le marquis voulant intimider Valère) ont été maintes fois employées par Molière (notamment dans l'*Avare,* dispute de l'Intendant et de maître Jacques). Le *Légataire universel* n'est qu'un pastiche du *Malade Imaginaire* (Cf. la scène typique de Clistorel, acte II). Sujet, style, développements, on retrouve tout Molière dans cette caricature, même ses vers et ses hémistiches :

C'est à vous de sortir... la maison m'appartient.
(*Tartuffe. — Légataire,* III, 2.)

Est-ce à moi, s'il vous plaît, que ce discours s'adresse ?
Oui, mon oncle, à vous-même. A-t-il rien qui vous blesse ?
(*Misanthrope. — Légataire,* III, 8.)

ou bien c'est du La Fontaine :

Et l'avare Achéron lâche encore sa proie...
Et dans tous les hivers la *cuisine se fonde...*

ou du Corneille :

Je te loue ô Destin, de tes coups redoublés ;
Je n'ai plus rien à perdre et mes vœux sont comblés...

On peut lire bien d'autres citations curieuses dans l'excellente étude de M. Parigot sur Regnard[1]. Encore une fois, quand on admire sincèrement Molière, il me paraît bien difficile d'aimer Regnard, malgré sa verve, son entrain et l'effet irrésistible qu'il produit toujours à la scène.

SAINT-SIMON

Il y a deux auteurs qu'on pourrait supprimer de l'Histoire de la littérature française sans inconvénient pour l'enchaînement des idées, et qui sont cependant tous deux indispensables pour bien connaître le XVIIe siècle : c'est Mme de Sévigné et Saint-Simon. On ne pénètre que par eux dans l'intimité du siècle de Louis XIV. Supprimez tous les documents qui existent sur cette époque, ces deux auteurs suffiraient à l'évoquer. Leur importance historique est énorme ; leur influence littéraire à peu près nulle.

Grand peintre de la cour de Louis XIV, Saint-Simon garde encore du XVIIe siècle la construction et l'armature de la phrase ; mais, par le fond, l'audace et la couleur, c'est un homme qui dépasse même le XVIIIe siècle ; il est notre contemporain, un observateur, un notateur du XXe siècle. En tous cas, on ne peut plus le compter pour un classique[2].

Mécontent, dévot, point janséniste, ami de Rancé, infatué d'orgueil et de noblesse, raté, humilié, sans

1. Parigot, *Génie et métier*, 1 vol. — Grand admirateur de Regnard, J.-J. Weiss n'a pourtant pas dissimulé tout ce que l'auteur du *Joueur* a pris à Racine.

2. Saint-Simon composait encore ses *Mémoires* en 1755, au moment où Voltaire, Montesquieu et Rousseau publiaient leurs premières œuvres.

crédit, ayant eu la douleur de n'être pas pris au sérieux par le roi, qui le tint toujours à distance, le duc de Saint-Simon s'est vengé en s'établissant le justicier de ceux qui le méprisaient. Il s'embusque derrière sa tombe, prend ses notes en cachette, ouvre et parcourt ses cahiers tous les soirs ; et, seul, sans contradicteur, sans témoin, il écrit contre les vivants cet acte d'accusation terrible qui ne sera publié qu'après sa mort. Il sait ce que la postérité attend de lui : la vie privée, les dessous, anecdotes, renseignements, scènes, portraits, la réalité crue, ce qu'on « n'écrit pas d'habitude ». Il dévoile et raconte tout ; il marque chacun au fer rouge ; il raille et bafoue les nobles, les évêques, le pape ; si bien que, sans le savoir, sans le vouloir, il se peint lui-même en voulant peindre les autres, et c'est surtout son propre portrait qui se dégage de cette galerie de portraits.

Violence, rancune, révolte, vengeance, furent non seulement les mobiles de sa vie, mais les raisons de son talent, la source continue de son infernale inspiration. Juge et triomphateur anonyme, il a fondé son immortalité sur la ruine d'autrui. Le roi, la cour, la haute société qui le dédaignaient sont devenus ses tributaires de réputation et d'honneur. Il a imposé son verdict à la postérité, et, en nous empêchant d'être dupes du plus magnifique prestige qu'on ait pu voir, il a pour jamais avili la Monarchie et découronné Louis XIV.

Ce « duc » intraitable (Taine l'a bien remarqué) avait tous les signes de vocation et tous les défauts de l'homme de lettres, passion, vanité, curiosité, besoin d'information à tout prix, s'adressant même aux valets de chambre et prenant déjà des notes à vingt ans. Seulement cet homme de lettres s'ignorait ; ce grand seigneur méprisait les gens de plume et la belle rhétorique ; et, de tous les mérites de style que l'on estimait de son temps, noblesse, bienséance, correction, bon goût, il n'a gardé que les qualités agressives d'élan, d'intensité, de réalisme. Contrairement aux théories de

Taine sur les milieux, la fréquentation de la cour, qui policait le génie de Racine, n'a pas adouci la brutalité de Saint-Simon.

Une autre question se pose : quelle est l'autorité de cet historien duc et pair ? Mérite-t-il confiance ? La passion, qui fait son talent, n'a-t-elle pas gâté sa probité ? Le moins qu'on puisse dire de lui, c'est qu'il est insultant, rancuneux, partial (il l'avoue lui-même); et cependant, par un phénomène uniquement littéraire, son amour de la réalité le sauve presque toujours du mensonge. Il voit trop bien pour ne pas voir tout. Il grossit le mal, mais il est passionné de vertu. Le portrait des gens qu'il aime est vrai ; le portrait des gens qu'il déteste est vrai aussi ; de sorte qu'avec ses haines et tout suspect qu'il est, il reste une incontestable figure d'honnête homme, une âme droite, éprise de tous les beaux caractères, Pompone, Bossuet, Torcy, Beauvilliers, Turenne, Catinat, Vauban, Puységur, Noailles, Chevreuse, Sévigné, Chamillart et tant d'autres. La préface des *Mémoires* est éclatante de sincérité.

Malgré ses injustices et sa haine, Saint-Simon est donc un des plus grands historiens qui aient paru [1], comme il est un des plus grands écrivains de notre littérature, malgré ses légendaires défauts, entassements, longueurs, répétitions, constructions barbares, abus des *qui* et des *que*, néologismes, phrases interminables, enchevêtrements, rabâchages, parenthèses à n'en plus finir, langue obscure et équivoque, négligences de toutes sortes...

Ce style a la spontanéité de la colère, jaillit comme l'indignation, sort brûlant du creuset, avec de l'or, de la lave, de la cendre et du feu. Saint-Simon a surtout le don d'exprimer la *vie* avec des mots *vivants*. Drame, comédie, incidents, caractères, anecdotes, scènes, dialogues, portraits, psychologie, descriptions, ses Mémoi-

1. « Au-dessus de Tacite », dit M. Émile Faguet.

res ressuscitent toute une époque et lui donnent l'attitude définitive de l'éternité.

On pourrait dresser un catalogue des expressions *créées* qui résument la manière de Saint-Simon. C'est la meilleure façon de le lire.

« Son père, qui avait amassé du bien, s'était *recrépi* d'une charge de président à mortier... » — « Le roi s'avança gravement, *passa les yeux* sur toute la compagnie... » — « Le Nôtre disait des parterres qu'ils n'étaient bons que pour les nourrices, qui, ne pouvant quitter leurs enfants, s'y *promènent des yeux*... » — Sur Vassor, qui de dépit alla à la Trappe : « En peu de jours sa vocation se *trouva desséchée*... » — « Au souper du roi, Monsieur s'était *crevé de poisson*... » — Dispute du roi et de Monsieur : « Le roi outré renchérit, de sorte qu'ils se mirent tous deux à *se parler en pleine tête*... » — « Le roi avait conservé pour Mme de Lavallière une *estime et une considération sèches,* dont il s'expliquait même rarement et *courtement*... » La mort de Monseigneur : « La Faculté confondue, les valets éperdus, les courtisans *bourdonnants* se poussaient les uns les autres... Tout le monde *épars,* assis et debout et en confusion dans le salon... Les premières pièces offraient les *mugissements* contenus des valets... Le plus grand nombre des courtisans, c'est-à-dire les sots, *tiraient des soupirs de leurs talons*... Le fréquent *moucher* répondait aux cris du prince. Madame arriva *hurlante* et les *inonda* tous de ses larmes, en les embrassant... »

Saint-Simon est brutal ; il a toujours le trait fort, le mot violent et raccourci d'un « Tacite au naturel et à bride abattue » (Sainte-Beuve)[1].

J'étouffais de silence. Je *suais d'angoisse.* Mes yeux fichés, *collés* sur les bougeoirs superbes. — L'évêque de Noyon : « Un homme de saintes mœurs et vie, mais, d'ailleurs, *un butor.* » — La mort de Turenne : « La mort le *couronna* par un coup de canon à la tête de l'armée. » — « Lorsqu'on commence à ne plus regarder les choses de ce monde qu'*à*

1. *Bride abattue* est une expression de Mme de Sévigné.

la lueur de ce terrible flambeau qu'on allume aux mourants. » — Ailleurs il dénonce « les raffinements abjects des courtisans, des *champignons de fortune,* des *insectes de cour,* des valets à tout faire. » — Il peint ce Villeroy « qui, après s'être *fait envier et craindre,* se fit *mépriser sans faire pitié...* » ; et Clermont-Tonnerre « tombé à un tel point d'abjection, qu'on avait *honte de l'insulter.* » Et ce mot sur la duchesse de Nemours : « Elle fut exilée sans l'avoir mérité ; elle fut rappelée sans l'avoir demandé... »

Les portraits de Saint-Simon sont célèbres. Celui de Monseigneur finit par ces mots :

« Personne de si mou de corps et d'esprit, de plus faible, de plus timide, de plus *trompé,* de plus *gouverné,* ni de plus méprisé par ses favoris et très souvent de plus *malmené par eux...* » — Le duc de Vendôme : « *Abîmé* par les chirurgiens, il revint à la cour avec la moitié de son nez ordinaire, ses dents tombées et une physionomie entièrement changée et qui *tirait sur le niais...* » — Le duc de la Feuillade « avait une physionomie si spirituelle, qu'elle réparait sa laideur et le *jaune et les bourgeons dégoûtants de son visage ..* » — Il dit du duc de Bourgogne : « Il *naquit terrible...* Il était *barbare en railleries* et à produire les ridicules avec une justesse qui *assommait...* » — La président de Harlay : « qui *rasait toujours les murailles* et *n'avançait qu'à force de révérences respectueuses et comme honteuses, à droite et à gauche...* »

Saint-Simon ne respecte ni les mots ni les personnes. Il peint M. le prince, fils du grand Condé, donnant des coups de pied et de poings à sa femme, et la princesse de Conti appelant M. de Chartres « sac à vin » devant toute la cour, et la duchesse de Chartres fumant la pipe, et la duchesse du Berry et le duc d'Orléans sortant ivres-morts d'un souper à Saint-Cloud. Relisez le portrait du cardinal Dubois, vous verrez jusqu'où va son réalisme physique et moral. « Un petit homme, *maigre, effilé et chafouin,* à perruque blonde, *à mine de fouine,* etc... » — « Monseigneur, *né pour l'ennui,* qu'il communiquait aux autres, et pour être une *boule roulante au hasard* par l'impulsion d'autrui, *absorbé dans sa graisse et dans ses ténèbres.* »

Qu'on lise le récit des privautés incongrues que se permettait la duchesse de Bourgogne, certaines anecdotes de Lauzun, qui osa passer la nuit sous le lit de Mme de Montespan, et Mme de Saint-Hérem et la peur du tonnerre, etc. Et ceci encore :

Mme Panache était une petite et fort vieille créature, avec *des lippes* et des *yeux éraillés à faire mal à ceux qui la regardaient,* une espèce de gueuse qui s'était introduite à la cour... — « Le roi tire le sang de ses sujets sans distinction et en exprime *jusqu'au pus.* » — « Harlay était un petit homme, vigoureux et maigre, un *visage en losange,* un nez grand et aquilin... » — « Mme de Castries était extrêmement petite : ni derrière, ni gorge ; fort laide, *l'air toujours en peine et étonné...* » — « De Nion, un gros garçon court, joufflu, pâle, qui avec force boutons ne ressemblait pas mal *à un abcès.* »

Saint-Simon ne recule ni devant le néologisme ni devant le barbarisme.

« La princesse de Conti *aboyait* assez vainement... » — « Je *pouillai* le duc de Coislin à tout propos... » — Le fils de Sourches *pourrissait aumônier* du roi en grand mépris... » — (Sur une femme dont la beauté éclipsait les autres :) « ... A un cercle, à une fête, elle *défaisait* toutes les autres femmes et même plus belles qu'elle... » — « Il l'*insolenta* si net, que la compagnie en demeura confondue... » — « Il lui montra une lettre pour être montrée s'il *mésarrivait* de lui... » — « La duchesse d'Orléans se *rebéqua* avec aigreur... » — « Il *asséna un coup d'œil terrible* au duc de Bourgogne... »

On trouve dans Saint-Simon : « La *rognerie* de M. de La Rochefoucauld... se *capricer... froquer* quelqu'un (pour lui faire prendre l'habit)... M. du Maine a un *air solaire* et désinvolte... *fricasser sa fortune...* le cœur *incisé et palpitant... se remplumer... esseulé...* Gaston Boissier fait remarquer qu'il y a dans Saint-Simon

beaucoup de l'argot du temps, qu'on employait même à la Cour.

Comment faut-il lire Saint-Simon ? Le plus simple est de le lire tout entier, dans l'édition Chéruel (Hachette), qui comprend une dizaine de volumes, dont le texte est assez compact. La grande édition Boislisle, véritable monument d'érudition, est un instrument de travail plutôt qu'un ouvrage de lecture ; les notes remplissant les trois quarts des pages.

La mise en train d'une lecture totale de Saint-Simon est assez laborieuse, si l'on y comprend les volumes sur la politique, les préséances, les discussions généalogiques, etc. Au moins faut-il avoir lu les scènes les plus célèbres, le classique chapitre sur la duchesse de Bourgogne, l'immortel tableau de la mort de Monseigneur, qui dépasse Tacite et Shakespeare, le portrait de la duchesse de Berry, duchesse d'Harcourt, la Dauphine, Maréchal de Noailles, Catinat, Fénelon, Mme Panache, le cardinal Dubois, la chute de la princesse des Ursins, la rupture du duc d'Orléans avec Mme d'Argenton, les pages magnifiques sur la vie et le caractère du régent, le grand récit du lit de justice qui prononça la déchéance des bâtards du Roi, etc... Enfin, si l'on ne peut tout connaître, qu'on lise le tome VIII de l'édition Chéruel, exclusivement consacré à la cour et à la vie de Louis XIV. Il résume très bien la manière du grand historien.

On apprendra dans Saint-Simon la valeur de l'observation, l'art de regarder autour de soi, la force des images et des mots. C'est notre contemporain pour la liberté du style et l'amour du document. Seuls, Carlyle et Michelet, sans avoir son génie, ont écrit avec cette frénésie et cette ivresse...

XVIIIe SIÈCLE

CHAPITRE XII

LES PHILOSOPHES

Le mérite de Fontenelle. — Comment il faut juger Voltaire. — Ce qu'il faut lire de Voltaire. — L'histoire et le style chez Voltaire. — *L'Essai sur les Mœurs*. — Voltaire est-il auteur dramatique ? — Ses responsabilités. — J.-J. Rousseau créateur de sensibilité et de description. — La prose de Rousseau. — Ce qu'il faut lire de Rousseau. — La valeur de la *Nouvelle Héloïse*. — Comment il faut juger Rousseau.

FONTENELLE

Il y aurait de l'injustice à passer sous silence l'œuvre de Fontenelle, et à ne pas signaler le profit que peut offrir la lecture de certains de ses livres.

Médiocre dans ses premières productions, auteur de *Pastorales*, de *Lettres galantes*, de comédies, de tragédies, d'églogues et de quelques autres ouvrages à peu près oubliés, Fontenelle chercha d'abord sa voie dans le bel esprit et la littérature d'agrément, et il est naturel qu'il en ait toujours gardé quelque chose.

Fontenelle n'était pas seulement un homme d'esprit, mais un écrivain d'application, de choix, de tact, de clarté et de finesse, qui a eu le « tour » du style, la pointe de l'instrument toujours mordante et tournée en dehors. Sous forme de dialogues galants, ses *Entretiens sur la Pluralité des mondes* (1686) sont un curieux ouvrage de vulgarisation scientifique. Malgré la théorie des tourbil-

lons cartésiens, sa tentative d'exposition des systèmes astronomiques a mérité l'approbation du grand mathématicien Bertrand. Ne reprochons pas à Fontenelle d'avoir mêlé le madrigal à la démonstration : c'est par là qu'elle eut du succès, et c'est encore ce qui fait aujourd'hui l'originalité d'un ouvrage dont la matière a visiblement vieilli. Le livre est écrit avec une belle égalité correcte, à la fois amusante et piquante, qui classe Fontenelle parmi les très bons prosateurs.

Il faut lire aussi son *Histoire des oracles* (1687) modèle de style en réduction, petit volume de malice sourde et de prose très travaillée qui, sur un ton pince-sans-rire et bon enfant, souligne et dénonce, avec tant de moquerie imperturbable, le mensonge, la supercherie, l'absurdité du Paganisme. Incrédule et respectueux ami de la religion, Fontenelle fait justice de tous les prétendus miracles de l'antiquité ; et tout ce qu'il dit se retourne contre le christianisme, et c'est là, si j'ose dire, la drôlerie raffinée et terrible de ce livre...

Ces deux volumes ne doivent pas faire oublier *les Dialogues des morts* (1683) qui sont peut-être le meilleur ouvrage de Fontenelle, celui où il a mis le plus d'ironie précieuse. Ces badinages philosophiques, sous leur faux air de paradoxe insolent, ont en réalité, une profondeur d'observation éternellement humaine, comme on peut le voir à propos de la comédie (*Molière et Paracelse*), la philosophie (*Descartes et Démètrius*), la gloire, la fidélité, l'amour, les petites causes, la moquerie, la duplicité des femmes (six premiers dialogues), etc. « L'auteur est un amusant joueur de passe-passe », dit Voltaire. « Il a l'air profond, parce qu'il a lu Pascal », dit M. Just-Navarre[1]. Fontenelle fait parfois songer à un Montesquieu négligé.

Quant à ses *Éloges*, biographies de savants, trop peu connues du public, c'est une œuvre pleine d'anecdotes

1. *La maladie de Pascal*, p. 72.

héroïques et divertissantes, qui dépasse la réputation de Fontenelle et où il n'y a pas seulement de l'esprit et de l'antithèse, mais de belles pensées, des pensées hautes, quelque chose de cornélien et de grandiose. Il faut lire au moins les principales biographies, celles de Newton, de Leibniz, etc.

Pour le talent, le rôle et l'influence, Fontenelle fut un homme considérable. Catholique pratiquant et le premier incrédule scientifique du XVIIIe siècle, c'est un écrivain un peu alambiqué, mais de bonne race et qui a gardé quelque chose de Voiture et du XVIIe siècle[1].

VOLTAIRE

Les changements survenus dans l'état d'esprit de la société française depuis plus d'un siècle permettent aujourd'hui de juger Voltaire raisonnablement et sans parti pris. Il y a longtemps que sa haine anti-religieuse ne nous apparaît plus que comme une sorte de superstition à rebours, et nul n'aurait encore le courage de considérer la religion comme un fléau social ou une fourberie inventée par les prêtres. La puissance temporelle de l'Église est abolie. La société civile fonctionne à notre époque à peu près comme le désirait Voltaire. Il n'y a pas de raison pour que le respect du christianisme ne fasse pas désormais partie de la tournure d'esprit de tout homme intelligent et impartial. Des ouvrages comme *La Bible enfin expliquée* ne peuvent guère servir qu'à connaître le genre de plaisanterie qui fit la réputation du terrible philosophe. Ses ouvrages sérieux, comme le *Traité sur la tolérance*, ont définitivement vaincu l'intolérance religieuse. A tous les points de vue, Voltaire a fait son œuvre, et c'est pour cela qu'il a fait son temps, et

1. La vie de Fontenelle est une mine d'anecdotes. (Cf. là-dessus le *Fontenalliana*, les *Mémoires* de l'abbé Trublet, les *Mélanges* de Mme Necker I, p. 165 et le *Fontenelle* de M. Louis Maigron).

qu'il ne reste plus qu'à examiner aujourd'hui le mérite et l'attrait de sa production littéraire.

Ce qui enchantera toujours les lecteurs, c'est le bon sens de Voltaire, son ironie, sa clarté, son tact et son goût, la qualité même de sa raillerie, son horreur de la superstition, qu'il a volontairement confondue avec la foi religieuse, sa légèreté sceptique si conforme à l'esprit de notre race, un don d'assimilation inouï, une prestigieuse facilité à tout savoir, à tout clarifier, même les mathématiques (*Éléments de la philosophie de Newton*), même les sciences naturelles (*Essai sur la nature du feu, Doutes sur les forces motrices*).

Bien habile qui peut se vanter d'avoir débrouillé les idées de Voltaire. Toutes les opinions ont séduit son intelligence. Tantôt disposé à croire que la matière est capable de penser (c'était une de ses idées favorites empruntée à Locke [1]), tantôt partisan d'un déisme qui prend même parfois une expression très affirmative (*Traité sur la tolérance*, chap. XIII), il indignait Diderot et les Encyclopédistes par ses palinodies inqualifiables, se confessant, communiant, désavouant ses écrits, menteur avec délices, insolent et anti-démocrate et, comme on l'a dit, « conservateur en tout, sauf en religion ». Voltaire est une sorte de grand vaurien intellectuel, avec un côté de bonté et de désintéressement à la fois sincère et plein d'ambition, comme le montrent le rôle qu'il a joué dans les affaires Calas, La Barre, Sirven, Lally-Tollendal, sa lutte contre le despotisme et les lettres de cachet, l'action bienfaisante qu'il exerça sur l'opinion de son temps par ses *Mémoires judiciaires*, son *Commentaire du livre « des Délits et des Peines »* de Beccaria, etc...

L'ensemble des idées de Voltaire est contenu dans son *Dictionnaire philosophique*, et à peu près condensé

1. Il y revient à tout propos et parfois très nettement (*Corresp.*, CCX, 1733 et CCXXXIII et même en écrivant au P. Tournemine, CCCLXIII, 1735 et encore Lettre CCCLXXXVI et CD, 1736).

dans son *Traité de métaphysique* (1734), petit ouvrage clair où sont examinées les grandes questions de la destinée humaine, les raisons de croire ou de ne pas croire à la spiritualité de l'âme et à l'existence de Dieu, ses opinions sur le vice, la vertu, le libre arbitre. Vous retrouverez dans tous ses ouvrages, ce même système de contestations intrépides et universelles, philosophie qui consiste à nier toute philosophie, qui brouille tout et ruine tout avec une étourderie et une verve endiablées.

La *Correspondance* de Voltaire est une des plus belles lectures qu'on puisse faire. Elle contient la vie du philosophe, en même temps que la résurrection de toute une époque. Relations, amis, intrigues, gens du monde, littérateurs, savants, comédiens, abbés, nouvellistes, jésuites, Paris, la Province, l'Étranger, la ville, le théâtre, la politique, scandales, œuvres, représentations, c'est le vivant et fourmillant tableau d'une société, la littérature d'un siècle en rumeur et en action, quelque chose comme une *Correspondance de Grimm*, qui ne serait pas *livresque*, un Bachaumont de la vie privée, Mme de Sévigné et Mme Du Deffand. C'est par sa correspondance qu'on connaîtra réellement Voltaire, sa nature débordante, son travail, ses affections et ses haines, ses gaietés et ses colères, son goût, son esprit, ses triomphes, ses rancunes, ses mensonges, ses versatilités impardonnables, et aussi son instantanéité et sa souplesse d'assimilation, aussi bien dans la discussion grave que dans les simples billets, badinages, boutades et petits vers.

Si le *Siècle de Louis XIV* (1751) n'est pas l'œuvre la plus originale de Voltaire, c'est certainement une de ses productions les plus pures. Perrault a trouvé le titre, mais Voltaire a vraiment créé le *Siècle de Louis XIV*, en nous en donnant la mise au point et en le voyant le premier tel que devait le voir la postérité. C'est un trait de génie d'avoir classé officiellement, his-

toriquement, avec cette sûreté divinatrice, la grandeur politique, artistique et militaire de ce siècle illustre. Voltaire ici rentre ses griffes, et ce continuel panégyrique, où il n'y a pourtant ni pensées fortes, ni mots à l'emporte-pièce, mérite néanmoins de rester une œuvre classique pour la tenue du style, la simplicité du ton, l'impartialité des jugements. C'est déjà l'annonce de l'*Essai sur les Mœurs :* sujets divers, chapitres séparés, particularités, coutumes, considérations sociales, beaucoup de détails surtout sur les Lettres, Anecdotes et Beaux-Arts, toutes choses en dehors desquelles, il le dit en propres termes, ce siècle n'a peut-être pas plus d'intérêt qu'un autre[1].

Mais l'œuvre capitale de Voltaire, c'est l'*Essai sur les Mœurs* (1756). Ce célèbre ouvrage prouve que l'auteur de *Candide* avait un sens nouveau et très vivant de l'histoire, et qu'il était en même temps l'homme le moins fait pour écrire l'histoire. Il tenait réellement la bonne méthode critique, celle qui, cherchant avant tout le renseignement, n'est dupe de rien et dénonce impitoyablement les erreurs et les préjugés (par exemple, les invraisemblances de Tacite et de Suétone sur les empereurs romains). C'est l'histoire des mœurs, coutumes, évolution, origines, lois et croyances, opposée à l'ancienne histoire des dynasties et des batailles ; l'histoire des *peuples* remplaçant l'histoire d'un *seul peuple* du *Discours* de Bossuet. Cette grande œuvre de Voltaire serait absolument originale, (puisque de nombreux fragments avaient précédé en 1745 et 1746 la publication de *L'Esprit des Lois*, 1748), si ce genre de criticisme n'avait déjà été inventé et mis en valeur dans le *Dictionnaire* de Bayle.

Faute de s'apercevoir que l'histoire des croyances religieuses domine l'histoire des Révolutions humaines, Voltaire a tout dénaturé et tout faussé, et il est

1. *Corresp.*, Lettre CCCLIX. A l'abbé D'Olivet.

visible qu'il n'a écrit l'*Essai* que pour discréditer le christianisme. Heureusement l'arme qu'il employait contre la religion lui fut utile pour tout le reste, en lui donnant (après Bayle) les vrais principes d'investigation historique. Uniquement préoccupé de combattre l'Église et la Providence de Bossuet, Voltaire n'accorde aucune espèce d'importance aux persécutions contre les chrétiens ; il ne voit dans le Moyen Age que ténèbres et bûchers ; il méconnaît scandaleusement l'œuvre civilisatrice du christianisme ; il ne montre qu'un côté des événements (Croisades et Albigeois) ; il persifle les choses les plus graves (ce qu'il dit de Jeanne d'Arc [1]) ; si bien qu'à force d'incompréhension, l'*Essai* semble n'être qu'un bréviaire d'incrédulité universelle, un pamphlet contre la race humaine, le *Candide* de l'histoire.

En somme, Voltaire a défiguré l'histoire, et c'est pourtant ainsi qu'il fallait écrire et qu'on écrira désormais l'histoire, à condition de supprimer le parti pris et de faire de l'érudition un instrument de contrôle impartial, et à condition encore de remonter aux sources et aux archives, effort dont Voltaire était radicalement incapable. Cet *Essai sur les Mœurs*, qui n'est au fond qu'une suite d'Essais, reste néanmoins son œuvre la plus caractéristique et la plus sérieuse. Il n'est pas possible de lire quelque chose de plus *amusant*, de plus passionnant, de plus pittoresque.

Le *Traité sur la tolérance* (1763) est encore un ouvrage à parcourir, parce que c'est un des titres historiques de Voltaire et qu'il a eu des conséquences sociales fécondes et bienfaisantes. Reprenant comme toujours la tradition de Bayle en 1686, Voltaire fit un *Traité* là où Locke avait fait des *Lettres*. Victorieuse démonstration de la nécessité du libéralisme, vrai code du XIXe siè-

1. Il a dit pis que cela (sans parler de la *Pucelle*) dans ses *Honnêtetés littéraires*, alinéa nº 16. Comparez aussi le portrait de Charlemagne de l'*Essai* avec le Charlemagne de l'*Esprit des Lois*.

cle, livre de conviction, d'objection et d'éloquence [1], ce *Traité* serait irréprochable, s'il ne tournait encore au pamphlet, surtout dans les notes [2]. Réserves faites sur les inexactitudes, les faux-fuyants, les jugements insuffisants et superficiels [3], c'est assurément ce que Voltaire a écrit de plus décisif en faveur de la liberté de penser et de la tolérance religieuse. Nous possédons aujourd'hui les bienfaits que réclamait ce petit livre d'immense portée, qui eût suffi à entraîner le mouvement d'opinion de toute un époque. Il faut le lire froidement, raisonnablement, en tenant compte des exagérations.

La publication des *Lettres Philosophiques* fut, de 1734 à 1735, un véritable événement. Voltaire les appelle lui-même des lettres « politiques, critiques, poétiques, hérétiques et diaboliques » et c'est assez bien les caractériser. On s'étonne que Nisard ne mentionne pas, dans son *Histoire de la littérature,* ce célèbre ouvrage qui fit connaître, aussi bien aux Anglais qu'aux Français, l'Angleterre, ses mœurs, son caractère, son gouvernement, ses libertés, sa philosophie, sa littérature. Une bonne partie du livre est une satire de la Société française, à la façon des *Lettres Persanes,* qui douze ans auparavant avaient inauguré ce genre d'écrit et provoqué le même succès. En tous cas, Voltaire propagea chez nous les idées anglaises avant la publication de l'*Esprit des Lois* de Montesquieu, qui est de 1748. Aucun écrivain n'a jamais plus clairement expliqué tant de choses à la fois : railleries contre le catholicisme et le clergé français (il faut s'y faire),

1. La deuxième moitié de l'ouvrage est remplie par l'affaire de la réhabilitation de Calas et Sirven, où Voltaire prodigua son activité.

2. Ces notes sont une perpétuelle attaque contre la Bible. Nous les retrouvons dans la *Bible enfin expliquée* (1776). Le *Traité sur la tolérance* contient aussi de nombreux passages de l'*Essai sur les Mœurs*.

3. Comparez, par exemple, ce qu'il dit des *Vaudois*, dans son chapitre sur l'idée de la Réforme au XVIe siècle, avec l'érudition si précise de Bossuet dans *l'Histoire des Variations*, et ce que Voltaire écrit sur l'Égypte avec ce que nous savons aujourd'hui.

Quakers, hérésies, gouvernement, commerce, petite vérole, premiers éloges de Shakespeare, Bacon, Descartes, Newton (chapitre sur l'attraction), Locke (en faveur du matérialisme), tragédie, comédie, société, Académie, gens de lettres, etc... L'ouvrage, comme un miroir mouvant, présente à peu près tous les aspects du talent de Voltaire. Il faut voir comment son persiflage renouvelle les questions, et par quelle tournure d'esprit, avec quelle nouveauté d'ironie mordante il transforme les plus graves considérations en causeries vulgarisatrices et piquantes. Ce livre retentissant semble n'avoir pas vieilli. Lisez les *Notes sur l'Angleterre* de Taine, vous reconnaîtrez le même pays et les mêmes mœurs tolérantes, avec leurs contradictions sociales, leurs vices et leurs ridicules de classes.

Voltaire eut à son époque la réputation d'un grand auteur dramatique. On disait *Corneille, Racine et Voltaire*, comme on dit *Eschyle, Sophocle et Euripide ;* et précisément ses tragédies les plus admirées sont aujourd'hui celles qui nous plaisent le moins, comme *Mahomet*, qui passa pour son chef-d'œuvre. Les retours de la mode et les changements politiques amenèrent une rapide dépréciation de son théâtre. Quand vous lirez *Mérope, Zaïre, Alzire, Tancrède*, ses meilleures pièces, vous verrez tout de suite que Voltaire n'a rien de commun avec Racine, dont il garde la langue écourtée et décolorée ; qu'il manque totalement de psychologie, et que ses tragédies ne sont que de simples aventures tragiques ou de pures comédies à moralités philosophiques (*L'Orphelin de la Chine, les Scythes, les Guèbres*, etc.). Mais ce qui est vrai, c'est que cet homme a renouvelé à sa façon la tragédie. Il savait faire une pièce ; il y a mis des complications ; il a trouvé des sujets nouveaux, très français (*Zaïre*), exotiques (*Alzire*), mélodrames d'intrigue (*Mérope*). Il a galvanisé la tragédie par des qualités matérielles qui lui ont valu le titre de premier des romantiques. Il a à peu près inventé pour nous (grâce

à sa connaissance de Shakespeare) les décors, les costumes et la mise en scène (*Sémiramis* et *Brutus*); il fait entendre le bruit d'une bataille dans *Adélaïde du Guesclin*; il montre le corps sanglant de César sur la scène (*La mort de César*); il tire les défunts de leur tombeau (*Sémiramis*); il a mis le Maroc dans *Zulime*, les Arabes dans *Mahomet*, la Chine dans l'*Orphelin*, les Perses dans *Sémiramis*, Jérusalem et la chevalerie dans *Tancrède*. Peut-être eût-il créé une tragédie nouvelle, s'il n'eût été l'esclave de Racine. L'imitation de Racine l'a paralysé. Voyez le contraste entre ses audaces romantiques et cet entêtement pour les règles qui lui dicte les *Commentaires* sur Corneille ?[1]

On comprend cependant la réputation dramatique de Voltaire, quand on a lu *Mérope*. La conception et l'exécution de *Mérope* sont dignes de l'antique pour la simplicité grandiose. Il ne manque à cette tragédie que la langue de Corneille ou de Racine. Celle de Voltaire n'est ni haute ni forte et reprend haleine à chaque vers, comme une personne essoufflée à chaque degré d'escalier. Mais la rapidité de l'ensemble suffit à l'illusion. *Zaïre* est aussi une pièce excellente, grâce aux deux principaux personnages, Orosmane et Zaïre, qui sont bien vivants, d'une beauté réduite, mais d'une vraie beauté théâtrale. Pièce chrétienne encore, triomphe de la foi, lutte des Américains contre les Espagnols, *Alzire* est l'œuvre de Voltaire qui a fait couler le plus de larmes, qui contient ses meilleurs vers et un caractère inoubliable, celui d'Alzire[2].

Voltaire est donc resté pour nous bon prosateur plutôt que bon poète, bien qu'il manque à sa prose, si j'ose dire, l'épaisseur et le poids, et qu'elle n'ait que

1. Cf. Lanson, *Hist. de la Littérature française*. — Lessing avait déjà signalé les exagérations scéniques de Voltaire, que Legouvé appelait « un poète romantique ». — M. Dejob le compare à Victor Hugo et rapproche Alzire de doña Sol (*Madame de Staël et l'Italie*, p. 153).

2. Tragédie composée en 22 jours (*Corresp.*, année 1732).

la ductilité, l'esprit, la clarté, le *tracé-droit*, avec quelque chose d'intarissable dans l'élégance et le naturel. A côté de Buffon et de Montesquieu, cette prose a l'air d'un style de conversation supérieure. Par son éducation et le caractère de son œuvre, épopée, tragédie, poèmes, histoire, lettres, admiration pour Boileau et le siècle de Louis XIV, Voltaire est encore classique. Mais sa langue ne l'est plus du tout; les *boulons* du siècle de Pascal sont tombés; l'armature latine a disparu avec ses conjonctions, ses *qui* et ses *que*, ses tournures, ses constructions et ses transitions. Mais quelle fluidité et quel tact dans les mots! Voltaire ne cherche ni le relief ni l'image; ce n'est plus un style d'art: c'est une belle langue, d'étendue et d'élan justes, le triomphe de la netteté, la transparence et l'éclat du cristal [1].

Voltaire est enfin le glorieux auteur de *Candide* et l'un des plus délicieux conteurs de son époque. *Candide* dépasse sa réputation. Rien ne peut rendre l'indifférence diabolique avec laquelle l'auteur raconte cette épouvantable suite d'histoires, dont le pessimisme, la sérénité et le rire confondaient Mme de Staël. Cette absence de pitié serait monstrueuse, si elle était naturelle; mais le ricanement n'est ici qu'un procédé, et la sensibilité de l'auteur ne peut être mise en doute [2]. Pour l'esprit, l'exécution, l'unité foudroyante, *Candide* est l'œuvre d'un grand artiste. Deux traits donneront une idée de ce genre d'esprit pince-sans rire. A propos d'un carnage turc: « Des scènes pareilles se passaient dans l'étendue de plus de trois cents lieues, sans qu'on manquât aux cinq prières par jour ordonnées par Mahomet. » Et ceci: « Les vingt janissaires avaient juré de ne jamais se rendre. Les extrémités de la faim où ils furent réduits

1. La prose française est encore latine avec Balzac, Voiture, Pascal, La Rochefoucauld, Bossuet, lettres de Boileau et préface de Racine. Elle se *délatinise* avec La Bruyère et Fontenelle, et définitivement avec Voltaire.

2. Voir chap. XXVII.

les contraignirent à manger les deux eunuques, de peur de violer leur serment », etc., etc. Tout *Candide* est sur ce ton[1].

Mais la production la plus parfaite de Voltaire, c'est son *Histoire de Charles XII* (1751). L'Antiquité n'a rien de supérieur à cette merveille de narration impersonnelle, le roman le plus fantastique, le plus étourdissant, le plus invraisemblable qu'on puisse lire et comme seul Alexandre Dumas eût pu l'inventer. L'existence de ce Charles XII tient du prodige. On y trouve déjà la campagne de Russie de Napoléon Ier, Smolensk, la Bérézina, 2 000 soldats mourant de froid, etc. Il faut remonter jusqu'à Alexandre et Annibal pour rencontrer un pareil type d'homme.

On reproche à Voltaire sa guerre déloyale contre la religion de son pays; ses calomnies et ses injustices contre ce christianisme qu'il appelait outrageusement l'Infâme et dont il a méconnu la grandeur civilisatrice et morale. Le mépris des moines et des gens d'Église fait cependant partie d'une tradition française qui remonte au Moyen Age. Voltaire n'a pas surgi spontanément avec son arsenal de batailles qui devait dévaster le monde. Ses idées étaient déjà celles de son temps; le scepticisme avait déjà fait son œuvre. La cour, la noblesse et bientôt la bourgeoisie étaient gagnées au mouvement de réaction anti-religieuse provoqué par les abus du clergé, la richesse ecclésiastique, le scandale des bénéfices, les mœurs de certains évêques... Voltaire ne fut en bien des points que l'interprète de l'opinion publique contre l'État, la religion et la magistrature. En remettant tout en discussion et en ramenant tout à la barre du bon sens, il a conquis le public par le rire, la moquerie et la raison, qui sont le fond de son genre d'esprit.

1. La *Princesse de Babylone* est une satire générale, une histoire d'apaisement et de détente; l'*Ingénu*, un pamphlet contemporain très violent; l'*Homme aux quarante écus*, une machine de guerre politique et religieuse, etc., etc.

Il a beaucoup apporté, mais il a beaucoup reçu. Critique, érudition, méthode d'histoire, polémique, tolérance, audaces de pensées et de réformes, Voltaire enfin n'a rien écrit qui ne soit déjà dans Bayle. Bayle est la source, l'origine de toute l'œuvre de Voltaire et de toute la production des philosophes du XVIIIe siècle, y compris Montesquieu. Seulement Bayle rédigeait à la hâte et Voltaire écrivait, si on peut dire, avec un esprit du diable. L'influence de Bayle ne dépassait pas une élite. Voltaire a vulgarisé Bayle et a mis l'incrédulité à la portée de tous. Il est bien possible, avec cela, que l'auteur de *Candide* ait été par-dessus le marché superstitieux et crédule. Il fut, en tout cas, avare, égoïste, sectaire, brouillon, menteur, entêté, et en même temps généreux, dévoué, bon, bienveillant, aimable.....

Son action est nulle aujourd'hui. Voltaire n'est plus pour nous qu'un grand écrivain. C'est sa gloire la plus solide et la seule qui lui fasse honneur.

J.-J. ROUSSEAU

L'œuvre de Rousseau a toujours provoqué des attaques violentes et de fervents enthousiasmes. L'auteur du *Contrat social* et de l'*Émile* continue d'avoir de nos jours des ennemis littéraires et des ennemis politiques, ce qui prouve que sa gloire est toujours vivante, et qu'il est encore, en quelque façon, notre contemporain.

Ses ennemis littéraires lui reprochent d'avoir « bouleversé le style, corrompu le goût et fait prédominer en littérature la sensation, la passion, l'imagination, la couleur, l'individualisme, le *Moi;* d'être le père du Romantisme et d'avoir engendré la prose du XIXe siècle, Bernardin de Saint-Pierre, Mme Roland, Mme de Staël, Chateaubriand, Laclos, Sénancour, Lamennais, George Sand, etc. ». Ceux qui font ce reproche oublient que les

littératures sont des fleuves qui marchent et quelquefois débordent. L'état d'épuisement où était arrivé le style classique, malgré l'incisive notation de Marivaux et l'admirable sécheresse de Montesquieu, explique très bien la révolution accomplie par Rousseau, c'est-à-dire la revanche de la sensibilité et de l'imagination dans la prose française.

Les ennemis politiques et religieux ne pardonnent pas à Rousseau ses doctrines, son incrédulité, son *Contrat social,* la Démocratie et la Révolution. Il se peut que les idées de Rousseau aient fait bien du mal à la France et, quoique ce soit une opinion politique à débattre, j'avouerai volontiers que la Révolution française est une chose abominable et que nous risquons peut-être un jour d'en mourir. Mais quoi! Il n'est pas moins vrai qu'en attendant, la France continue d'en vivre. Toute fausse qu'elle est, si la doctrine de Rousseau a obtenu autant de succès que s'il eût parlé juste, cela prouve tout simplement que ce n'est pas la vérité qui mène le monde, et cela prouve encore que, sans leur merveilleux style, les paradoxes de Rousseau eussent peut-être fait beaucoup moins de bruit. C'est pour cela que Rivarol disait que Jean-Jacques est le plus bel exemple du prix qu'il faut attacher à la forme.

Nous avons, dans nos précédents ouvrages, étudié l'antithèse comme procédé fondamental du style de Rousseau, et nous avons montré comment on peut la reconnaître partout dans sa prose. Nous ne reviendrons pas là-dessus. C'est dans l'*Émile,* les *Lettres de la Montagne* et les *Rêveries* que ce procédé est surtout visible. Rousseau pousse parfois si loin le dédoublement et la symétrie, qu'il tombe dans la préciosité et ne dépasse pas toujours Saint-Évremond. Mais, quand il est bien inspiré, aucun style n'est plus fortement ni plus nettement classique. Malgré son emphase, ses incorrections et sa rhétorique, Rousseau écrit tout droit, d'une haleine, avec une perfection naturelle, une sûreté d'élan

et d'équilibre qui donnent aux mots eux-mêmes une sorte de vertu et d'harmonie...[1].

Partout, à chaque page, vous trouvez dans Rousseau la coupe musicale des phrases de ce genre (sur l'adolescence) :

Comme le mugissement de la mer précède de loin la tempête, cette orageuse révolution s'annonce par le murmure des passions naissantes ; une fermentation sourde avertit de l'approche du danger, etc.

(*Émile,* liv. IV, 4e paragr.)

Ou ceci encore (à lire à haute voix, toujours) :

Enfin lassé d'une vapeur enivrante qui enfle sans rassasier, excédé du tracas des oisifs surchargés de leur temps et prodigues du mien, soupirant après un repos si cher à mon cœur et si nécessaire à mes maux, j'ai posé la plume avec joie. Content de ne l'avoir prise que pour le bien de mes semblables, je ne leur demandais pour prix de mon zèle que de me laisser mourir en paix dans ma retraite, etc.

(*Lettre à Mgr de Beaumont,* 8e paragr.)

Cette ampleur harmonieuse a valu au style de Rousseau la réputation d'être un style oratoire, « comme on n'en avait plus vu depuis Bossuet » (Faguet, Villemain, Brunetière, etc.). C'est beaucoup trop dire. La phrase de Rousseau, à perspective droite, n'a pas grand chose de commun avec la phrase à embranchements et à périodes de Bossuet. Les auteurs préférés de Rousseau furent Saint-Évremond, Amyot et Montaigne, et non pas Bossuet. Les *Essais* étaient son livre de prédilection. Il a tout appris dans Montaigne. On peut en voir à chaque instant les citations dans l'*Émile* de l'édition Petitain.

1. Sur les incorrections de Rousseau, cf. *Rousseau et le Rousseauisme* de Nourisson, p. 76, 46, 96, 98, 102 et 112, et *Rousseau artiste,* de M. Faguet.

Montaigne fut son maître, il le disait à Dusaulx. Par l'antithèse et la concision, Rousseau rappelle même Tacite, qu'il a, du reste, essayé de traduire, et Auger trouve qu'il ressemble à Démosthène[1].

Comme toute l éloquence de Rousseau vient de son débordant individualisme, c'est-à-dire de son imagination et de sa sensibilité, c'est dans les *Confessions* que nous découvrons la plus forte expression de son talent. Les six premiers livres sont une merveille de poésie, de fraîcheur et d'intimité. C'est dans les *Confessions* et la *Nouvelle Héloïse* qu'on peut le mieux suivre les procédés de description qui font de Rousseau le promoteur de l'école descriptive Bernardin de Saint-Pierre-Chateaubriand. On a souvent signalé cette filiation littéraire; on n'en donne peut-être pas assez la démonstration matérielle. Bien des lecteurs seraient heureux d'avoir sous les yeux des exemples, des indications et même des renvois de notes permettant d'établir jusqu'à l'évidence que la manière de Bernardin et de Chateaubriand est déjà contenue tout entière dans Rousseau, et cela serait facile.

Qui donc, si ce n'est Chateaubriand, a écrit cette phrase harmonieuse, qu'on dirait prise dans les *Martyrs*, et qui eût ravi Fontanes? « Mer vaste, mer immense, qui dois peut-être m'engloutir dans ton sein, puissé-je retrouver dans tes flots le calme qui fuit mon cœur agité! » (*Nouvelle Héloïse*, 3e p., lettre XXVI). N'est-ce pas encore Chateaubriand qui s'écrie avec Rousseau : « Dieu qui fait ramper l'insecte et rouler les as-

1. Il faut encore compter, parmi les éléments de la formation de Rousseau, ses grandes lectures de l'*Astrée*, des romans du XVIIe siècle et des pastorales de Gessner, et son admiration pour la prose de Buffon. — Sur les origines de Rousseau, voir La Harpe : (la *Nouvelle Héloïse* et Richardson) et les *Annales de J.-J. Rousseau* (1907) p. 201, 210 et 243. — La lecture de Richardson et de *Cleveland* le mettait hors de lui. M. Maurice Masson (*Revue des Deux Mondes*, 15 juin 1912) cite encore, parmi les lectures initiatrices de Rousseau, les *Entretiens sur les Sciences*, du P. Lamy, le *Spectateur* d'Addison, religieux et humanitaire, le *Spectacle de la nature* de l'abbé Pluche, etc.

tres ! » (*Héloïse*, 3e p., lettre XVIII). Quand on lit ceci : « Elle avait une forêt de grands cheveux noirs, naturellement bouclés, qui lui descendaient jusqu'au jarret » (*Confessions*, liv. IX, année 1757. Mme d'Houdetot), on n'est plus surpris de lire dans Chateaubriand : « Elle laissait pendre comme un enfant de beaux cheveux blonds naturellement bouclés » (*Mémoires*, II, p. 5. Édit. Biré). Voulez-vous lire du *René* ? Ouvrez les pages 376, 576, 577, 578 des *Confessions* (Édit. Garnier). Voulez-vous le *Lac* de Lamartine ? Voyez l'*Héloïse* (IVe p., lettre XVII, et 13e paragraphe). Tout le passage du réveil sur un banc au bord de la Saône (*Confessions*, I, liv. IV) ne pourrait-il pas être signé Bernardin et, par contre-coup, Chateaubriand : « Il avait fait très chaud ce jour-là, la soirée était charmante ; la rosée humectait l'herbe flétrie ; point de vent, une nuit tranquille ; l'air était frais sans être froid ; le soleil, après son coucher, avait laissé des vapeurs rouges dont la réflexion rendait l'eau couleur de rose, etc... ». Le célèbre lever du soleil : « On le voit s'annoncer de loin par les traits de feu qu'il lance au-devant de lui. L'incendie augmente, l'orient paraît tout en flammes », etc... semble un morceau détaché du *Génie du Christianisme*. Qu'on relise la description de la cascade de Chailles, si vivante, si neuve pour l'époque. Bernardin de Saint-Pierre n'a ni mieux particularisé, ni mieux peint : « Bien appuyé sur le parapet, j'avançais le nez, et je restais là des heures entières, entrevoyant de temps en temps cette écume et cette eau bleue, dont j'entendais le mugissement à travers les cris des corbeaux et des oiseaux de proie, qui volaient de roche en roche et de broussaille en broussaille, à cent toises au-dessous de moi, etc. » Nous pourrions multiplier les citations. Mieux vaut y renvoyer le lecteur[1].

1. Lire, comme exemples de description à la manière de Bernardin de Saint-Pierre et Chateaubriand, *les Confessions*, 1re p., liv. I, 31e

Le *Discours sur les Sciences et les Arts,* qui obtint en 1750 le prix à l'Académie de Dijon, est le premier et le plus célèbre ouvrage de Rousseau. Soutenir que le progrès des arts et de la civilisation a corrompu l'humanité, c'est un paradoxe que Rousseau lui-même fut obligé plus tard d'abandonner[1]. On a cru longtemps, et M. Jules Lemaître est encore de cet avis, que les idées de révolte sociale chez Rousseau ne remontaient pas très loin, et qu'il a volontairement soutenu son premier paradoxe, sur le conseil de Diderot, pour faire un coup d'éclat littéraire. Ce n'est peut-être pas très sûr. En tous cas, on constate déjà nettement la haine de Rousseau contre la civilisation et le progrès dans une lettre écrite en 1748, et dans ses ouvrages de jeunesse, l'*Épître à M. Bordes,* l'*Épître à Parisot,* etc...[2] Devoir de rhétorique supérieur, écrit avec une magnificence déclamatoire très peu persuasive, le *Discours sur les Sciences et les Arts* (Rousseau l'avoue lui-même) est son œuvre la plus faible. Ce qu'il y a de bon est déjà tout au long dans Montaigne (dont il a emprunté les attaques sans les correctifs)[3] et on peut lire même dans

paragr. : Ire p., liv. IV, 12e paragr., en commençant par la fin ; plus loin, toute la cascade de Chailles ; Vie aux Charmettes, I, liv. VI ; l'île Saint-Pierre, *Confessions,* 1765, et aussi la 5e des *Rêveries d'un promeneur solitaire.* — Comme exemples de phrases enchanteresses plus particulièrement à la façon de Chateaubriand : *Héloïse,* 2e p., lettre I, 3e paragr. ; 1re p., lettre XIII ; 1re p., lettre XXIII ; 4e p., lettre XVII ; 4e p., lettre VI, 7e paragr..., etc. — Les deux derniers tiers des *Confessions* sont une source précieuse de renseignements sur la vie littéraire du XVIIIe siècle, Duclos, Grimm, Diderot, Mme d'Houdetot, Mme d'Épinay, Créqui, Boufflers, Palissot, Saurin, d'Holbach, Marmontel, d'Alembert, Malesherbes, etc...

1. Voir sa réponse au roi Stanislas et, plus formellement encore, sa préface de *Narcisse.* 1753.

2. M. Georges Dumesnil a relevé, dans un bon livre, *L'âme et l'évolution de la littérature,* les passages des premiers essais de Rousseau antérieurs à 1750, où se retrouvent les traces des idées maîtresses du discours sur l'*Inégalité* et sur les *Sciences et les Arts.* Se rappeler aussi l'indignation de Jean-Jacques devant le trait d'injustice fiscale qu'il raconte dans les *Confessions.*

3. *Essais,* liv. I, chap. XXIV.

Massillon tout le programme de ce *Discours*, qui n'est pas neuf[1].

Le *Discours sur l'Inégalité des Conditions* (1755) exagère encore le paradoxe des sciences et des arts. Toute la doctrine de Rousseau est contenue dans cette sorte de préface du *Contrat social*[2], qui est un défi à la raison et au bon sens, une apologie du retour à la sauvagerie, une déclaration de guerre à la société, à la propriété et à la richesse. La théorie de Rousseau sur un état de nature dont l'existence n'a jamais été démontrée, se trouve tout entière dans Locke, sauf quelque différence sur le droit de propriété, que Locke réduisait à une portion de terre nécessaire à la vie[3]. Ce *Discours* est le plus mauvais ouvrage de Rousseau, mais c'est le plus important, celui qu'on peut considérer comme la clef de toute son œuvre.

La *Lettre sur les spectacles* (1758) est, au contraire, un des meilleurs écrits de Jean-Jacques. C'est là qu'on peut juger, dans ce qu'il a de classique et de pur, les intarissables ressources de son talent. On y lit des pages de toute beauté, notamment un superbe morceau sur l'habillement des femmes, la contagion de l'amour au théâtre (dont l'idée est dans Pascal), une critique de premier ordre du *Misanthrope* et de *Bérénice*, une appréciation sur les femmes auteurs et les *Lettres Portugaises*, etc...

Le *Contrat social* (1762) est l'œuvre de Rousseau la plus abstraite et la plus difficile à lire, bien que le style soit un miracle de netteté. Montesquieu établissait ses théo-

1. Massillon, *Oraison funèbre de Louis XIV*, 1re partie, paragr. 25e. — Guez de Balzac avait déjà dit : « Dès que les Romains commencèrent à étudier, ils commencèrent à se corrompre ». (*Le Prince*, chap. XII).

2. Surtout la 2e partie, où il traite du consentement des hommes à être gouvernés.

3. Locke. *Traité sur le gouvernement civil*. — Le thème de Rousseau est aussi dans l'*Histoire naturelle* de Buffon (*Œuvres*, t. III, p. 492. Édit. in-4, 1749). Il est curieux qu'un homme qui a écrit ce pamphlet contre la civilisation ait passé sa vie chez les grands et chez les riches. Ducros a de bonnes pages sur cette contradiction, dans son volume sur Rousseau. Cf. aussi Jules Lemaître.

ries sur un fond solide de connaissances historiques et juridiques. Rousseau, lui, a tout tiré de sa cervelle. Et c'est précisément cela qui est curieux : cet écrivain, qui ne savait rien, n'avait rien lu, ou à peu près, et dont l'ignorance frappait Hume, et qui imagine une construction *a priori,* si grosse de conséquences sociales. L'homme qui a inventé et fait accepter un pareil livre n'est pas seulement un grand écrivain ; c'est un penseur dans toute la force du terme[1]. Le *Contrat social* a engendré la Révolution française, la démocratie, le suffrage universel, la France d'aujourd'hui. On peut trouver cela regrettable et même ridicule ; on peut parler de *séduction* et de *bêtise humaine ;* mais enfin, le fait est là, et c'est un grand fait, qui a bouleversé toutes les données de la philosophie politique.

Écrit pour un petit État comme Genève, le *Contrat social* est un ouvrage essentiellement protestant, qui vient du genevois Burlamaqui, du pasteur Jurieu, de Montesquieu et de Grotius (Cf. là-dessus le volume : *Rousseau penseur,* de M. Faguet). Avant le *Contrat social,* il y a eu Mably et Morellet. On découvre tout ce qu'on veut dans ce fameux livre, qui fut populaire chez tous les hommes de la Révolution, depuis les premiers constituants libéraux jusqu'aux terroristes comme Marat, Robespierre et Saint-Just. Rousseau, d'ailleurs, a presque renié le *Contrat social* et ses deux Discours des *Sciences* et de l'*Inégalité* (Voir ses réponses pour la Constitution de Corse et de Pologne). M. Bodet et Edme Champion nous ont édifiés là-dessus.

L'*Émile* (1762) est encore un livre d'imagination et d'utopie, où il y a pourtant des vérités sublimes, des conseils utiles et une surélévation morale qui dépasse en beauté tout ce qu'on a pu écrire au XVIIIe siècle[2]. Ce qu'on

1. L'hypothèse d'un contrat social primitif est évidemment absurde ; mais Rousseau était bien libre de supposer l'existence de ce contrat, du moment que la Société vit actuellement comme s'il avait été primitivement consenti.

2. Entendons-nous bien. Je crois qu'on a tort de discuter si sérieu-

y lit de pratique est pris, en général, au fameux chapitre de Montaigne et aux *Pensées sur l'éducation* de Locke. C'est dans le IVe livre de l'*Émile* qu'on lit la fameuse *Profession de foi du Vicaire savoyard,* vrai code de tolérance, répudiation de l'athéisme, incrédulité respectueuse, sentiment chrétien sans la foi, adoration sans culte et sans dogme, affirmation de l'existence de Dieu, de la conscience et de l'immortalité de l'âme[1]. La portée de cet écrit, qui suffirait à la gloire de Rousseau, a été immense, et Villemain n'a pas tort de dire qu'il n'y a pas loin de là au *Génie du Christianisme*. Cette religiosité incroyante, encore adoucie et poétisée plus tard par Renan, est devenue à peu près l'état d'esprit général du XIXe siècle. En gardant au christianisme ce culte de sensibilité et d'émotion, Rousseau, on peut le dire, a sauvé le sentiment religieux au XVIIIe siècle. Littérairement, l'*Émile* est une œuvre de style admirable, et la *Profession de foi du Vicaire savoyard* un des plus beaux monuments des Lettres françaises[2].

Avec l'*Émile*, il faut à tout prix lire la *Lettre à Monseigneur de Beaumont,* qui est la défense de l'ouvrage. Il est très naturel que les catholiques aient été blessés par cette négation hautaine, répudiant les miracles, niant le péché, réfutant les justes attaques d'un archevêque. C'est pourtant cette Lettre qui donne l'idée la plus exacte de la doctrine et du talent de Rousseau.

Quant aux *Lettres de la Montagne,* on doit au moins

sement les théories de l'*Émile*. C'est le livre d'un artiste qui s'est improvisé éducateur, comme il s'est improvisé philosophe dans ses deux *Discours,* et sociologue dans le *Contrat social*. Rousseau est un homme de lettres et un artiste *qui pense*. — Voir la première partie de l'*Émile* et, au livre II, sa méthode et ses idées.

1. Là encore Rousseau a vulgarisé les idées de Locke dans ses *Lettres sur la tolérance* et son *Christianisme raisonnable*.

2. On reproche à Rousseau d'avoir cru que l'homme était bon. Il était pourtant bien forcé d'admettre ce principe, du moment qu'il acceptait l'existence de Dieu, et qu'il rejetait la révélation et le péché originel. Si Dieu a créé l'homme, et s'il n'y pas eu de péché originel, logiquement l'homme doit être bon, car Dieu ne peut rien créer de méchant. Rousseau ne pouvait raisonner autrement.

lire les quatre premières, que Villemain recommandait à tous les journalistes, et qui sont, en effet, des modèles de polémique et de diction. Il faut remonter jusqu'à Bossuet pour rencontrer une si éclatante réfutation du protestantisme. La lettre III est la plus terrible attaque qui ait été écrite contre le surnaturel et les miracles. Rien de pareil n'a été publié au XVIIIe siècle. L'argumentation de Rousseau, si intolérable pour un croyant, garde encore aujourd'hui, remarquons-le bien, toute son actualité. En tous cas, une telle perfection de style dans des matières de ce genre ne se reverra pas deux fois.

La *Nouvelle Héloïse* (1761) passe depuis longtemps pour un ouvrage ennuyeux, et j'avoue qu'il faut aimer le style pour en affronter les déclamations et les longueurs. Mais persistez à la lire, laissez agir le charme, et vous serez vite conquis...

Ce qui fit le succès de la *Nouvelle Héloïse,* c'est l'amour sincère, ardent et loyal, le culte de la vertu ennoblissant la faute, la passion réhabilitée par les plus pures qualités morales. Transfigurer l'amour, s'en guérir par l'honnêteté, se relever par le devoir, ce fut la séduction retentissante de ce livre, tombant tout à coup au milieu de la littérature de boudoir et des libertinages de Crébillon fils.

Or, ce sont précisément ces qualités que l'on prend aujourd'hui pour les pires défauts. On juge l'*Héloïse* ridicule pour les mêmes raisons qui la faisaient trouver sublime. Eh oui! sans doute, tout est faux dans cette histoire, sujet, caractères, situations. Une jeune fille séduite par un amant qu'elle adore, épousant un mari qu'elle n'aime pas, et fidèle à ce mari qui finit par demander à l'ancien amant de venir vivre à trois avec sa femme. Évidemment, c'est le comble de l'absurdité ; mais c'est justement parce qu'il est absurde que ce roman est un tour de force, et qu'il fallait un talent inimaginable pour faire accepter un pareil sujet, et pour

donner la sincérité, l'éloquence, la vie à tout cela; car tout y est miraculeusement vivant, scènes, personnages, discussions, ripostes, échanges de lettres et réfutations. M. Jules Lemaître reproche aux héros leur prétention à la vertu, leur besoin d'idéal quand même, c'est-à-dire la mensongère et magnifique transfiguration de l'amour. Il me semble que ce besoin de sentimentalité romanesque, ce mélange inconscient d'immoralité et de vertu, font, au contraire, la grandeur, l'honneur et la nouveauté du livre. Comment vous expliquez-vous sans cela qu'une œuvre aussi ridicule ait eu un pareil succès? Pour qu'elle ait été si triomphalement acclamée, il faut bien que le public y ait découvert ce qu'il y cherchait; et c'est bien une preuve que l'ouvrage contenait réellement quelque chose qui répondait à la nature humaine. Pourquoi enfin reprocher aux personnages leur grandiloquence et leur emphase? Quoi de plus naturel que de voir la passion extravaguer?

A partir de la troisième partie, la *Nouvelle Héloïse*, comme l'*Émile*, est un traité de vie domestique et familiale. Rousseau a voulu créer un monde moderne, et glorifier la confiance et le repentir, dans une sorte de Salente sentimentale, aussi naturelle à rêver, après tout, que la Salente sociale de *Télémaque*. Les dernières parties du livre sont d'une suprême beauté, et Jean-Jacques a eu raison de dire lui-même que la quatrième et la cinquième sont « des chefs-d'œuvre de diction ». La mort de Julie et sa lettre d'adieu (Lettre XI, 6e p.) peuvent compter parmi les meilleures pages de la prose française[1].

1. « Je cherche encore, a dit M. de Vogüé, un roman supérieur dans notre langue à celui de Jean-Jacques. Et voici mon critérium : Les années où je relis l'*Héloïse*, je ne puis supporter de longtemps la lecture d'un autre roman » (Pierre Lasserre, *Le Romantisme*, p. 120). Ce roman a raffermi l'honnêteté du cœur ; il a donné à l'amour un idéal qui n'y était pas ; il a inspiré le goût des devoirs de famille et le respect du mariage. M. D. Mornet cite à cet égard de nombreux et curieux exemples. (*Le Romantisme au* XVIIIe *siècle*, p. 184). M. Émile Faguet a toujours été

Cette passionnante *Héloïse* a encore un autre mérite : elle est plus qu'un roman, elle est une œuvre d'une immense portée morale et littéraire. Rousseau s'y montre philosophe, moraliste, observateur, critique, psychologue, autant que romancier. Il a mis plus que sa passion dans ces lettres; il y a mis ses idées; de sorte qu'on y trouve à chaque page des appréciations personnelles qui sont de très beaux morceaux de prose. Nous avons noté les principaux, au courant de la plume. Les lecteurs ne seront peut-être pas fâchés de les avoir sous la main[1].

Moins séduisante que ses livres, la vie privée de Rousseau fut un abîme de contradictions douloureuses. Si sa faiblesse et son orgueil ont trop souvent démenti son œuvre, cette œuvre est d'une élévation de sentiments qui fera toujours l'éternel honneur de l'humanité. Ne lui resterait-il que cette éloquence, Rousseau serait encore le plus grand écrivain du XVIIIe siècle.

frappé de ce qu'il y a de vrai dans le caractère de Julie et de Saint-Preux. Il va jusqu'à dire que Julie est « un des caractères les plus solides et les plus vivants de notre littérature romanesque ».

1. Sur l'amour (superbe page) : IIIe p., lettre VII ; IVe p., lettre XIV ; et IIIe p., lettre XX. — Rupture d'amour : IIIe p., lettre XVIII. — Sur l'adultère : IIIe p., lettre XVIII. — Le suicide : IIIe p., lettre XXII ; et IIIe p., lettre XXI. — Sur l'avarice des riches : IIIe p. lettre XX, note. — La vie de campagne et les domestiques : IVe p., lettre X. — Les jardins et les parcs : IVe p., lettre XI, vers la fin. — Sur l'aumône et les pauvres : V^e p., lettre II. — L'éducation des enfants, passages entiers de l'*Émile* : V^e p., lettre III. — Sur La Fontaine, id. — Sur la religion : V^e p., lettre 117. — Les vendanges : V^e p., lettre VII. — La lecture des femmes : VIe p., lettre V. — Sur les dévots (très beau) : VIe p., lettre VIII. — Le bonheur : VIe p., lettre VIII. — Le roman et la vie ordinaire : 2e préface. — Les lectures littéraires : 1re p., lettre XII. — Sur l'estime : 1re p., lettre XI (superbe). — L'amour dans le mariage : IIe p., lettre II. — Deux lettres exquises sur un projet d'enlèvement : IIe p., lettre IV, V et VII. — Les conversations parisiennes : IIe p., lettre XIV. — La Société parisienne et les théâtres : IIe p., lettre XIV et XVII. — Portrait de l'honnête femme : IIe p., lettre XVIII. — Les Parisiennes et leur influence : IIe p , lettre XXI. — Sur l'Opéra : IIe p., lettre XXIII. — Le célibat : IIe p., lettre XXVII, 10e parag. — La musique française : Ire p., lettre XLVIII. — La noblesse : 1re p., lettre LXII. — Le duel et l'honneur : Ire p., lettre LVII. — La séparation en amour : IIe p., lettre I, etc...

N'imitons pas les rigoristes de la critique. Le génie persécuté mérite notre indulgence. Demandons-nous ce qu'on penserait de nous, si nous faisions à notre tour le public aveu de nos misères les plus cachées. Rousseau n'a pas dit : « Nul n'a mieux vécu que moi. » Il a dit : « Nul ne fut meilleur que moi. » Et il fut très bon, en effet, très malheureux, souvent coupable, et toujours digne d'être plaint.

CHAPITRE XIII

LES PHILOSOPHES

(Suite.)

Montesquieu artiste et écrivain. — Ses procédés de style. — La perfection par le travail. — Gustave Flaubert et Montesquieu. — *Considérations sur les Romains.* — Ce que c'est que *L'Esprit des Lois.* — Les deux styles de Buffon. — Buffon initiateur. — Pourquoi il faut lire les *Époques de la Nature.* — Buffon et l'art d'écrire. — Diderot artiste et précurseur.

MONTESQUIEU

La plupart des lecteurs jugent Montesquieu avec les préjugés de leurs premières études classiques. La réputation de gravité qu'on a faite à l'illustre président a toujours un peu effrayé le grand public. On lit encore les *Lettres Persanes,* mais les *Considérations sur les Romains* et l'*Esprit des Lois* n'ont jamais passé pour des ouvrages bien attrayants. Il faut détruire cette légende.

Montesquieu est avant tout un homme d'intelligence, de réflexion et de profondeur; mais c'est aussi un amateur et un dilettante, qui a eu l'originalité de mettre beaucoup d'esprit et beaucoup de littérature dans les matières de droit et d'histoire. Assez d'auteurs ont apprécié ses fortes doctrines. Nous n'examinerons ici

que la nature de son talent et la façon de comprendre son œuvre.

Prosateur d'application et de travail, Montesquieu semble n'avoir eu que des qualités apprises. Le style naturel, trouvé naturellement, a un tout autre son chez Voltaire. On sent à chaque ligne dans Montesquieu un effort de perfection très visible, qui, loin de déplaire, donne, au contraire, une saveur spéciale à sa prose. Trois lignes de lui sont partout reconnaissables, aussi bien dans l'*Esprit des Lois* que dans *Arsace et Isménie*. M. Barckhausen nous a montré comment l'auteur des *Lettres Persanes* reprenait et corrigeait son texte, même après la trentième édition. Montesquieu écrit serré, à petits coups, en retouches et en antithèses ; et tout est si bien ajusté, emboîté, laqué, que la symétrie et la concision donnent à ce style une harmonie particulière, brève, réduite, sans grandes ondulations, mais qui est souvent très belle.

Nous n'insisterons pas sur les *Lettres Persanes* (1721), satire des mœurs et de la société du XVIIIe siècle. Religion, Parlement, politique, Académie, famille, livres, journalistes, auteurs, médecins, jansénisme, mariage, jésuites, mondes, juifs, vie mondaine, polygamie, jeu, adultère, alchimie, opéra, voyages, types, portraits, tout est critiqué, persiflé, bafoué avec une violence indigne d'un grave magistrat. Publier un pareil livre à l'étranger et sans oser le signer, insulter le christianisme, l'État, la magistrature et la monarchie ; saper à la fois la croyance, la tradition, les fondements de la société civile et les institutions de son pays, et, de plus, ajouter délibérément un chapitre de pornographie inqualifiable, c'est l'acte d'un révolutionnaire, d'un anarchiste insouciant et dangereux. Voltaire n'a pas fait pis. Le président de Montesquieu, qui devait bientôt écrire une si belle œuvre de défense et de respect social, n'hésita pas à forcer la renommée par le scandale. Les *Lettres Persanes* ont eu beaucoup plus que « la portée des

Lettres Provinciales » (Vinet). Elles sont, avant le *Mariage de Figaro,* la première préface de la Révolution française.

Montesquieu garda toujours ce ton de badinage supérieur, agréable et un peu scandaleux. Les *Lettres Persanes* fixent sa manière et contiennent déjà tout son talent. Nous y trouvons çà et là la gravité et la profondeur de ses ouvrages sérieux ; mais il y a aussi dans ses ouvrages sérieux la frivolité et le bel esprit des *Lettres Persanes.* Il mêlera toujours ces deux éléments.

C'est la perfection du style qui a immortalisé les *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence,* recueil de notes très probablement écrites en lisant l'histoire romaine, appuyées par la connaissance du droit romain et dont la documentation ne dépasse pas les anciens auteurs grecs et latins, que Montesquieu a toujours acceptés sans contrôle. Même plus tard, quand il composera *l'Esprit des Lois,* où l'histoire romaine tient encore une si large place, il n'aura pas l'air de soupçonner l'existence du fameux livre de Beaufort sur l'*Incertitude des cinq premiers siècles de l'histoire romaine,* paru en 1738, quatre ans après les *Considérations.* Une pareille indifférence critique est surprenante chez un esprit aussi positif.

Beaufort est un des premiers qui aient mis en doute la valeur documentaire de Tite-Live et Denys d'Halicarnasse, et qui ait appliqué à l'histoire la méthode critique que devaient suivre Niebuhr, Mommsen, Ampère et Duruy. Beaufort a aussi publié deux volumes sur le *Plan général de l'ancien gouvernement de Rome* et une *Histoire de César Germanicus,* où il construit cette fois avec certitude la véritable histoire. Sans doute Montesquieu méprise les modèles antiques et n'imite plus César ni Tite-Live ; et d'ailleurs, il n'écrit pas de l'histoire, il écrit sur l'histoire ; mais il croit encore à eux : il est leur dupe, il accepte leurs raisons et leurs textes.

Les *Considérations sur les Romains* (1734) sortent de Polybe, Machiavel [1], Bossuet, des Dissertations et du *Prince* de Guez de Balzac et plus directement de l'ouvrage de Saint-Évremond : *Réflexions sur les divers génies du peuple romain*. Montesquieu avait bien lu Saint-Évremond ; il le réfute même parfois nettement (comparez leurs deux chapitres sur Annibal). Saint-Évremond fut un des premiers avec Bayle à poser les principes du rationalisme historique, en proposant de réduire au minimum le rôle de la Providence, et en proclamant l'obligation de consulter la législation et le droit pour écrire l'histoire des peuples.

Montesquieu n'a pas d'autre programme. Son livre, comme celui de Saint-Évremond, est une suite de remarques perspicaces sur la cause et les conséquences des faits historiques [2]. Seulement, tandis que Saint-Évremond sacrifie tout à l'ingéniosité et à l'esprit, Montesquieu, au contraire, cherche toujours la solidité et la profondeur, à l'exemple de Bossuet, auquel il doit beaucoup, surtout pour les grandes lignes. Bossuet voit dans l'histoire des peuples le développement d'un plan divin. Montesquieu est un rationaliste impassible qui, ayant éliminé Dieu des affaires de ce monde, n'a même pas vu l'importance de la religion païenne sur les mœurs romaines et oublie à peu près complètement la présence et le rôle du christianisme dans l'Empire des Césars [3].

Montesquieu n'est donc pas et ne pouvait pas être un

1. Montesquieu a toujours été cependant l'adversaire de Machiavel. On a trouvé dans ses papiers les fragments d'une réfutation du philosophe italien. Le but des *Considérations* est de prouver qu'un peuple périt toujours par l'ambition des conquêtes. « La clef de voûte, dit Barckhausen, est au chapitre XV. »

2. A chaque instant, dans ces *Considérations*, Montesquieu généralise et sort de l'histoire. Quantité de paragraphes (comme le ch. IX) pourraient figurer dans l'*Esprit des Lois*.

3. Les seuls passages sur le christianisme sont : le 16e paragr. du ch. XVI, très peu de chose ; 2 lignes au chap. IX ; une mention au chap. XXI (10e paragr.) et au chap. XII, et c'est tout.

historien, au sens documentaire où nous l'entendons aujourd'hui ; c'est tout simplement un écrivain qui réfléchit et qui transcrit ses réflexions dans la prose raffinée d'un très grand artiste. A force de condensation, son style tourne à la sécheresse ; mais cette sécheresse est séduisante, parce qu'elle n'exclut ni la magnificence ni l'image : « Les Romains restaient si bien les maîtres que, lorsqu'ils faisaient la guerre à quelque prince, ils l'accablaient pour ainsi dire du poids de l'Univers. » Ailleurs (chap. VII) Mithridate est comparé à un « lion qui regarde ses blessures et n'en est que plus indigné ». Et ceci, qui est du Bossuet en raccourci :

Rien ne servit mieux Rome que le *respect qu'elle imprima à la terre.* Elle *mit d'abord les rois dans le silence et les rendit comme stupides ;* il ne s'agissait pas du degré de leur puissance, mais leur personne propre était attaquée : risquer une guerre, c'était s'exposer à la captivité, à la mort, à l'infamie du triomphe. Ainsi des rois, qui vivaient dans le faste et dans les délices, n'osaient jeter des regards fixes sur le peuple romain ; et, perdant le courage, ils *attendaient de leur patience et de leurs bassesses quelque délai aux misères dont ils étaient menacés.*

On remplirait des pages avec de pareilles citations...

Le procédé de Montesquieu est encore ici, comme toujours, l'antithèse. Il la prodigue partout, aussi bien dans les *Lettres Persanes* que dans les *Considérations* et l'*Esprit des Lois* ; et rien n'est passionnant comme de suivre la façon dont il pétrit sa pensée pour l'ajuster à ce moule. « L'esprit que j'ai, disait-il lui-même, n'est qu'un *moule.* On n'en tire jamais que les mêmes portraits[1]. »

Il est facile de trouver des antithèses, quand on n'y veut mettre que de l'esprit. Dans les *Considérations*

1. Pour le labeur, procédés, ratures et corrections de Montesquieu, voir notre volume *Le travail du style.*

elles naissent directement de la vérité des faits. On n'a qu'à lire au hasard :

A Rome, gouvernée par des lois, le peuple souffrait que le Sénat eût la direction des affaires. A Carthage, gouvernée par des abus, le peuple voulait tout faire par lui-même... » — « Les Romains étaient ambitieux par orgueil et les Carthaginois par avarice ; les uns voulaient commander, les autres voulaient acquérir ; et ces derniers, calculant sans cesse la recette et la dépense, firent toujours la guerre sans l'aimer... (Ch. IV)...

Symétrie? Artifice? Oui, en apparence ; mais la pensée est vraie, les faits sont exacts. Le détail et l'ensemble, tout est de la sorte savamment ordonné, distribué, présenté ligne par ligne, comme un grand poème. L'ouvrage est écrit en menus paragraphes, et les paragraphes en phrases courtes ; et la forme, la coupe de ces phrases revient avec une régularité qui donne aux alinéas un ton épique, un rythme de strophes. On surprend sur le fait, dans ce précieux livre d'art, le procédé de virtuosité réfléchie que Montesquieu continuera d'employer même quand il traitera les matières juridiques de l'*Esprit des Lois*[1].

On finit par lire et relire les *Considérations* pour le seul enchantement du style, sans presque s'occuper des pensées, et l'on s'explique très bien l'enthousiasme de Gustave Flaubert pour un pareil ouvrage[2]. Si étonnant que cela paraisse, le ton épique, la construction, le souci d'harmonie, le tour de phrases des *Considérations* se

1. Ce procédé a ses défauts. Les raisons de Montesquieu sont souvent un peu naïves. Il dit, par exemple, que le soin de la guerre et le respect des lois furent une des causes de la force des Romains. N'est-ce pas un peu comme si l'on disait que leur force consistait à être forts ? Il y a beaucoup de constatations de ce genre, qui reviennent à ceci : « Les Romains eurent des vices parce qu'ils perdirent leurs qualités. »

2. *Corresp*, 2e série, p. 239. Sur l'harmonie de Montesquieu, M. Barckhausen dit qu'il faut le lire comme on lit Dante (*Montesquieu*, p. 174, 329, etc...)]

retrouvent dans *Salammbô* (couleur descriptive à part, bien entendu). C'est le même procédé serré et calme, le même travail sourd et constant. A toutes les pages, les paragraphes de Montesquieu se terminent, comme dans *Salammbô*, par les points et virgules et les *et* dont Flaubert a tant abusé. Les phrases ont à chaque instant les mêmes mots de début que dans *Salammbô* : « Comme ils ne faisaient jamais la paix... Comme les rois de Macédoine ne pouvaient pas... Quelquefois ils traitaient de la paix... Quelquefois ils abusaient de la subtilité », etc.

La comparaison des *Considérations* et de *Salammbô* pourrait faire le sujet d'une étude intéressante. On sait avec quelle admiration Flaubert déclamait le début du dialogue d'Eucrate et de Sylla : « Sylla, lui dis-je... » — « Toute l'histoire romaine, disait-il, est dans cette phrase. »

L'Esprit des Lois passe pour l'ouvrage le plus aride de Montesquieu. On se contente de le saluer de loin comme un chef-d'œuvre, et on se garde bien de le lire. C'est pourtant un livre très divertissant.

D'abord, c'est encore essentiellement une œuvre littéraire, dont il ne faut chercher ni le but, ni le plan, car il n'y en a peut-être pas [1]. Étudiant les rapports de la législation avec l'État, la société, les conditions, le milieu, les peuples et le climat, Montesquieu montre que toutes les lois s'expliquent par la nature du pays et des habitants. C'est à peu près là tout le plan de *l'Esprit des Lois*. Vinet croit qu'il serait difficile de dégager une pensée d'ensemble, satisfaisante et positive, de ce recueil de notes sans transition, spirituelles et toujours saisissantes, prises pendant des années de lecture [2]. A

1. M. Barckhausen (*Montesquieu*, p. 264) a exposé longuement le plan qu'il a trouvé dans *l'Esprit des Lois*. C'est ingénieux et vraisemblable, mais on pourrait en découvrir un autre tout aussi plausible. On avait déjà mis tout l'ouvrage en tableaux, pour en faciliter la lecture.

2. Ce que Montesquieu a créé, ce qu'il a introduit dans le grand public, c'est la sociologie, bien plus que la politique. La politique y

chaque instant il y a des chapitres de vingt lignes, de dix lignes, ou même de deux lignes. En pleine explication sérieuse, vous trouvez un morceau portant ce titre : « *Qu'il faut examiner si les lois qui paraissent se contredire sont du même ordre.* » Voilà quelque chose de bien sérieux ? Non, ce sont tout simplement deux ou trois réflexions piquantes sur Caton, qui prêta sa femme à un ami, etc. Les chapitres sur le clergé, les religions, l'Inquisition, les lois romaines se résument à une série d'anecdotes, de petits faits, de rapprochements curieux, et tout l'ouvrage est écrit de cette manière. Livre d'histoire encore, histoire grecque, romaine, française, mais livre de réflexions et de détails, écrit, comme les *Considérations,* en sentences, maximes, constatations et remarques. De deux ou trois faits, Montesquieu tire une formule ; ou bien il énonce une formule et donne ensuite le fait d'où elle est tirée. Il dira : « Quand une démocratie conquiert un peuple, elle expose sa propre liberté, parce qu'elle confiera trop de puissance à ses généraux qui vont le conquérir. » Il a dégagé ce principe d'un fait historique, l'inaction d'Annibal en Italie : « Dans quel danger n'eût pas été la république de Carthage si Annibal avait pris Rome ! » (Liv. VI-X).

Et c'est tout le temps ainsi : des leçons de choses, beaucoup de conjectures, des hypothèses hasardées, des généralités exactes, des rapprochements historiques, une suite de pensées ingénieuses, frappantes, et précises [1].

Et, comme procédé, comme trame de style, encore et toujours l'antithèse [2], Montesquieu pétrit toutes ses

était depuis longtemps. Au seizième siècle (1514), Bodin avait déjà traité dans sa *République* bien des sujets développés par Montesquieu : les diverses formes du gouvernement (*La République,* liv. II) ; *l'Évolution et la Décadence des tats* (liv. IV) ; *le Climat et la Race* (5e liv., chap. I) : *Impôt, Revenu, Propriété* (6e liv.) etc. Seulement Bodin est un juriste superstitieux, qui croit à la sorcellerie et à la magie et admet les répressions les plus atroces.

1. M. Barckhausen a résumé ses divinations et ses perspicacités en matière politique (*Montesquieu,* p. 143 et 146 pour la conclusion de ses idées).

2. Voir, comme exemples de son genre d'antithèse, le début du chap. XV, liv. XIII et le chap. III du liv. XIV.

idées dans ce moule ; elles en sortent la plupart du temps vraies, quelquefois défigurées, souvent même tout à fait fausses. On en citerait mille exemples : « Les peuples des pays chauds sont timides, comme les vieillards le sont ; ceux des pays froids sont courageux, comme le sont les jeunes gens » (liv. XIV, ch. IV). Axiome d'une vérité douteuse, si l'on se rappelle la conquête des Arabes et l'héroïsme des armées espagnoles depuis Charles-Quint jusqu'à Napoléon Ier. Et le piquant, c'est que Montesquieu lui-même a déjà signalé l'intrépidité des armées arabes et l'utilisation de leur courage par les Romains (*Grandeur et Décadence*, ch. XXII, débuts). Il dit ailleurs : « Les peuples du Nord auront toujours un esprit d'indépendance et de liberté que n'ont pas les peuples du Midi » (liv. XXIV, ch. V). Et l'on songe ironiquement aux luttes de la Grèce et de Sparte opposées au despotisme de Henri VIII et de la Russie, etc. Mais qu'importe que « l'histoire et l'économie politique aient souvent donné tort à Montesquieu » [1]? L'essentiel est de savoir que *l'Esprit des Lois* n'est pas un ouvrage ennuyeux, mais un recueil de réflexions amusantes sur les mœurs, les usages, les coutumes des nations. Il y a même des portraits dignes de La Bruyère, comme celui du courtisan (liv. III, ch. V).

Les premières dissertations sur les trois formes du gouvernement sont d'abord un peu sévères et certainement très artificielles ; mais, à partir du livre V, les théories sociales tournent à l'histoire grecque et romaine [2], et cela devient attrayant vers les chapitres X et

1. Vinet.

2. Au fond, sa pierre de touche, son grand instrument de comparaison, c'est l'histoire ancienne (grecque ou romaine). L'antiquité lui sert même à juger les choses de son temps, méthode ingénieuse, mais qui n'est pas toujours très sûre, la suppression des gladiateurs et de l'esclavage ayant complètement modifié les conditions sociales. Nisard reproche avec raison à Montesquieu d'avoir volontairement négligé « toutes les sources d'information de l'antiquité chrétienne », et d'avoir à peu près passé sous silence le christianisme, les Pères de l'Église et le peuple juif.

suivants, à propos du despotisme turc (Montesquieu n'a pas soupçonné le despotisme des démocraties), et voici du pittoresque sur la vénalité des charges (ch. XIX). Beaucoup d'histoire romaine, lois, peines et châtiments, dans la première partie du livre VI ; puis récit et anecdote dans le genre du chapitre XIII sur les atrocités japonaises, et, à partir du chapitre XV, toute une suite de détails : peines, tortures, châtiments, clémence, etc. — Livre VII, encore des traits d'histoire et de jolies réflexions philosophiques, lois somptuaires, luxe en Chine, condition des femmes à Rome... — Le livre VIII est uniquement de l'histoire romaine. C'est là que Montesquieu essaye de réfuter l'objection du gouvernement de la Chine, qui le gêne beaucoup. — Après le livre IX, qui contient quelques pages seulement sur la force défensive des États, le livre X, exclusivement historique, est un des plus agréables : considérations sur la guerre, sur les peuples conquis et sur Alexandre. — Le livre XI, au contraire, ne contient que de la philosophie politique ; c'est là que figurent le célèbre chapitre sur la séparation des pouvoirs, le législatif et l'exécutif, et le chapitre VI sur la Constitution d'Angleterre, chef-d'œuvre de clarté et d'exposition ; le reste est de l'histoire romaine, un peu grave, peut-être. — Par exemple, le livre XII est tout ce qu'on peut lire de plus attrayant : attentats, châtiments, crimes, lèse-majesté, espionnage, anecdotes et menus faits. Tant de crédulité indignait Voltaire. — Le livre XIII sur les tributs et impôts n'est peut-être pas précisément récréatif, malgré les remarques du chapitre XVII, d'une actualité saisissante, sur l'augmentation des armées européennes. Mais à partir du livre XIV, nous abordons une des parties les plus curieuses de l'ouvrage. Il y est question de tout : physique, chimie, sociologie, philosophie, morale, physiologie, in-

La tendance rationaliste et laïcisatrice de Montesquieu a été âprement mise en lumière par M. Charaux (*L'Esprit de Montesquieu*).

fluence des climats, les moines, la sobriété, la peste, la lèpre. Montesquieu rappelle même ses expériences sur les langues de mouton (ch. II). — Livre XV, encore des anecdotes et des faits (souvent douteux) ; à signaler, le chapitre V sur l'esclavage, qui semble tiré des *Lettres Persanes*. — Il suffit d'indiquer le livre XVI (polygamie, morale, pudeur, répudiation, divorce), et les livres XVII et XVIII (terres, cultures, peuples germains, tartares, francs ; relations de voyage, caractère des nations, la Chine, etc.) (ch. XIX). C'est dans le chapitre XXVIII de ce livre que sont décrites les mœurs politiques du peuple anglais, pages illustres dans l'histoire des idées françaises. — Il y a peut-être beaucoup de considérations générales dans le livre XX ; mais tout change au livre XXI, un des plus divertissants : évocation du monde commercial antique, navigation des Grecs, Romains et Carthaginois, périple d'Hannon, tour de l'Afrique, monde barbare, découverte de l'Amérique, etc. — Le livre XXII sur le change et la dette publique est plus spécial ; mais vous remarquerez l'originalité des livres XXIII (mariage, enfants, repopulation, luxe, natalité, sujets d'actualité permanente), XXIV et XXV sur les religions (ne pas oublier les célèbres raisons sur l'inquisition, ch. XIII), et le livre XXVI coupé de chapitres pleins de détails. — Il y a encore bien des anecdotes sur les testaments et les femmes dans le livre XXVII, qui est purement du droit romain. — La seconde partie du livre XXVIII abonde en renseignements historiques ; de même pour le livre XXIX. — Le livre XXX est exclusivement historique : Gaule, invasion des Francs, les deux premières races, fiefs, impôts, etc... Tout cela est dépassé aujourd'hui, mais cela était nouveau alors. — Enfin, le livre XXXI, le dernier, est fort instructif (fiefs, dîmes, maires du palais, Hugues Capet, etc.). Il y a un beau portrait de Charlemagne, au chapitre XVIII.

En résumé, immense spectacle de faits et d'idées, *l'Esprit des Lois* est un *ouvrage d'histoire générale* et

surtout d'histoire grecque et romaine, écrit avec la sagacité, la divination, l'amour de l'antithèse d'un penseur bel esprit, qui présente l'histoire par l'anecdote, qui voit les choses par le côté piquant, le contraste, la mise en valeur de l'expression et du style. Le travail auquel s'est livré Montesquieu n'est pas seulement un travail de méditation et de recherches. Il a voulu *bien écrire,* il a eu l'ambition d'être un artiste de mots et d'images; et il est, en effet, poète et écrivain autant que penseur sociologue et propagateur d'idées libérales et parlementaires [1].

L'originalité de Montesquieu est d'avoir fait un chef-d'œuvre de littérature avec un sujet d'études juridiques. Le droit lui a servi à donner une concision axiomatique à des phrases recommencées vingt fois, serrées à la vis et qui font « songer aux considérants et au dispositif de quelque arrêt solennel », dit Barckhausen, qui cite comme exemple l'avant-dernier alinéa du chapitre XIV du livre X. Sans cette recherche et cette réussite de la forme, *l'Esprit des Lois,* lu dans tous les salons et par toutes les femmes, fût resté un livre historico-juridique peut-être inconnu. C'est par le style que Montesquieu voulait plaire, et c'est le style qui a fait la gloire de son nom et la réputation de son œuvre.

BUFFON

Les savants ont depuis longtemps rendu justice à Buffon, en montrant la part qui lui revient dans le pressentiment des grandes découvertes modernes [2]. Sa longue et glorieuse existence, la haute dignité de son génie

1. M. Barckhausen a étudié de près, dans son intéressant volume, les corrections du manuscrit original de l'*Esprit des Lois,* conservé au château de la Brède.

2. Voir la *Philosophie zoologique avant Darwin,* d'Edmond Perrier, l'*Introduction aux œuvres de Buffon* de Lanessan, le *Rapport de Cuvier sur le progrès des sciences naturelles* et l'*Histoire des travaux et des idées de Buffon* par Flourens. M. Joseph Fabre a clairement résumé, dans ses *Pères de la Révolution,* les mérites scientifiques de Buffon.

donnent à son œuvre une majesté qui rayonne sur tout ce XVIIIe siècle, dont il semble, bien plus que Voltaire, le vrai roi pacifique.

Une chose très remarquable, c'est que les Encyclopédistes, les dilettanti scientifiques de l'époque, amateurs ou lettrés, comme Diderot, d'Holbach, Helvétius, sont des matérialistes et des athées purs et simples, tandis que Buffon, savant véritable, est hautement et officiellement spiritualiste. A chaque instant dans l'*Histoire de l'homme* et l'*Histoire des animaux,* Buffon affirme l'existence de Dieu, l'immortalité de l'âme, la vie future, la grandeur exceptionnelle de l'homme, qui se distingue par l'intelligence, la pensée et le libre arbitre.

Nous allons voir ce qu'il faut choisir dans cette œuvre énorme, impossible et même inutile à lire tout entière.

D'abord Buffon a deux genres de style : un style bel esprit, de boudoir, spirituel et colorié ; c'est celui de ses descriptions d'animaux et c'est le style qui a surtout séduit les lecteurs mondains. C'était bien un peu, il est vrai, la prose de ses collaborateurs ; mais Buffon l'a adoptée, corrigée et signée. Il enjolive lui-même ; il cherche l'élégance et le trait : il prodigue l'imagination et l'esprit. Comme exemple de ce mauvais style poétique, qui « fait la roue » avec son maniérisme de salon et ses mignardises de belle dame, on peut lire certaines peintures célèbres, le paon, le rossignol, le serin, « ce musicien de chambre », l'âne, le cygne, le colibri, l'oiseau-mouche, l'oie, etc., où l'on sent déjà Bernardin de Saint-Pierre. Nisard lui reproche son classement des bêtes par rang de dignité et ses louanges inexplicables pour quelques insignifiants animaux. Buffon fait de la morale bizarre et de la philosophie prudhommesque. « L'oie nous fournit cette plume délicate sur laquelle la mollesse se plaît à se reposer, et cette autre plume, instrument de notre travail et avec laquelle nous écrivons ici son éloge. » Il montre quel-

que part la Vérité « portant d'une main l'*éponge de l'oubli* et de l'autre le *burin de la gloire* ». Il dit à propos du rossignol : « C'est dans ces tons passionnés que l'on reconnaît le langage du sentiment qu'un époux heureux adresse à une compagne chérie et qu'elle seule peut lui inspirer, tandis que, dans d'autres phrases, plus étonnantes peut-être, mais moins expressives, on reconnaît le simple projet de l'amuser et de lui plaire », etc. Et sur la fauvette : « Les cœurs sensibles n'entendent pas sans une douce émotion les accents inspirés par la nature aux êtres qu'elle rend heureux. » Ceci, je le sais, est écrit par un collaborateur ; mais enfin Buffon a approuvé ; et la fameuse description du cygne, qui est bien de lui, comme cent autres, est tout aussi ridiculement artificielle. Les trois quarts des lecteurs ne connaissent guère de Buffon que ces recueils de peintures précieuses, distribués autrefois comme prix dans tous les pensionnats d'éducation.

Buffon, Dieu merci ! a de plus beaux titres. Il est l'auteur de la *Théorie de la Terre* et des *Époques de la Nature*. Sa gloire est d'avoir donné à la Science ses lettres de noblesse, en la faisant entrer dans la littérature et en lui créant une séduction et une éloquence inconnues jusqu'alors ; ou, si l'on veut, c'est d'avoir inventé un style scientifique d'une inexprimable grandeur et qui est à lui seul une curiosité. Dans la *Théorie de la Terre* et les *Époques de la Nature*, Buffon a élevé la prose à la hauteur d'une langue épique qui a toutes les magnificences de la poésie. Il est très probable qu'au début de sa carrière, il se proposait seulement d'écrire une modeste et poétique histoire de l'Univers. Les progrès de son instruction scientifique ne lui ôtèrent pas la conviction que c'est surtout par le style qu'on atteint l'immortalité. Sa modération, son respect, ses erreurs mêmes, son amour des systèmes et des généralisations séduisirent le public autant que sa prose attirante et somptueuse.

Mais Buffon n'a pas créé le premier la vogue de l'Histoire naturelle ; ce goût existait ; il en a bénéficié. Beaucoup d'*Histoires naturelles* avaient déjà été publiées avant la sienne (*qui commençait à paraître en 1748-49*), entre autres l'*Histoire des insectes* de Réaumur (6 vol. 1734), le *Spectacle de la Nature* de Pluche (9 vol. 1732), ouvrage célèbre qui eut un succès énorme avec les *Leçons de physique* de l'abbé Nollet (1743) [1]. Seulement Pluche et les autres ne savaient pas écrire, et Buffon fut un écrivain. On sait à quel travail il se livra pendant quarante ans. Il a refait plus de dix fois les *Époques de la Nature*. C'est le premier savant, après Fontenelle, qui ait eu le souci de bien écrire, qui ait fait de la Science l'esclave de la Littérature et qui l'ait ennoblie en l'asservissant. Il allait jusqu'à dire en propres termes qu'il préférait le mot *littéraire* au mot *technique*.

Buffon voulut être grand écrivain ; il y mit l'effort, le temps, la persévérance ; et il est, en effet, le premier peintre de la nature, l'initiateur de la grande description, qui devait prendre une si large place dans les Lettres françaises et dont il a donné le premier modèle à Rousseau [2]. L'*Histoire naturelle* a engendré non seulement une partie de Rousseau, les *Études de la Nature* et les *Harmonies* de Bernardin de Saint-Pierre, mais encore les descriptions du *Génie du Christianisme* de Chateaubriand et même les tableaux d'*Atala*, l'image en moins. Lisez le tableau de la Savane et des rives du Meschascébé, qui ouvre *Atala*, avec les pans entiers de forêts... les arbres déracinés que la vase cimente, que les lianes enchaînent... et qui, charriés par les vagues, descendent au fleuve,... qui les échoue sur les bancs de sable et accroît ainsi le nombre de ses embouchures...

1. Cf. *Les sciences de la Nature en France au* XVIII*e siècle* (p. 116, 120, etc.), de M. D. Mornet, très bon livre où le rôle et l'influence de Buffon sont très bien mis en lumière.

2. Quand Rousseau publia ses deux fameux *Discours*, les premiers volumes de l'*Histoire naturelle* de Buffon avaient paru depuis plusieurs années.

Tandis que le courant du milieu entraîne vers la mer les cadavres des pins et des chênes, on voit sur les deux courants latéraux remonter, le long des rivages, des îles flottantes de pistia et de nénuphar, dont les roses jaunes s'élèvent comme de petits pavillons. Des serpents verts, des hérons bleus, des flamants roses, de jeunes crocodiles, s'embarquent passagers sur ces vaisseaux de fleurs, et la colonie, déployant au vent ses voiles d'or, va aborder endormie dans quelque anse retirée du fleuve. Quelquefois un bison chargé d'années, fendant les flots à la nage, se vient coucher, parmi de hautes herbes, dans une île du Meschascébé, etc.

Buffon est plus réaliste (mais la filiation est évidente) dans sa description des savanes du Nouveau Monde :

Des énormes serpents tracent de larges sillons sur cette terre bourbeuse ; les crocodiles, les crapauds, les lézards et mille autres reptiles à larges pattes en pétrissent la fange ; des millions d'insectes, enflés par la chaleur humide, en soulèvent la vase, et tout ce peuple impur rampant sur le limon ou bourdonnant dans l'air qu'il obscurcit encore ; toute cette vermine dont fourmille la terre, attire de nombreuses cohortes d'oiseaux ravisseurs, dont les cris confus, multipliés et mêlés aux coassements des reptiles..., etc., etc.

Comparez encore la description de la Judée dans l'*Itinéraire* de Chateaubriand : « Au premier aspect de cette région désolée... une terre travaillée par les miracles... » avec ce que dit Buffon sur l'Arabie Pétrée :

Qu'on se figure un pays sans verdure et sans eau, un soleil brûlant, un ciel toujours sec, des plaines sablonneuses, des montagnes encore plus arides sur lesquelles l'œil s'étend et le regard se perd sans pouvoir s'arrêter sur aucun objet vivant ; une *terre morte* et, pour ainsi dire, *écorchée par les vents,* laquelle ne présente que des ossements, des cailloux jonchés, etc., etc.

Cette magnificence de ton éclate dans tous les ouvra-

ges de Buffon. Son *Histoire de l'homme* est à cet égard un monument d'éloquence, et l'on comprend l'admiration de Rousseau pour celui qui a écrit sur la mort, sur la vieillesse, les passions et l'ennui, des pages d'une profondeur digne de Pascal. Sa *Première vue sur la nature* est une inspiration sublime... Mais enfin ce sont encore là, si l'on veut, des *sujets de style*. Plus saisissante dans le vaste panorama géographique qui s'appelle la *Théorie de la Terre,* l'harmonieuse perfection de Buffon atteint au miracle dans les *Époques de la Nature,* qui ne sont également qu'un simple livre de géologie. Chose remarquable, la beauté littéraire est chez lui inséparable de la science; et c'est peut-être dans son ouvrage le plus technique, l'*Histoire des Minéraux,* que ce phénomène d'harmonie est le plus curieux. C'est là, d'ailleurs, qu'on voit la conscience et la valeur du savant. On ignore trop que Buffon fut aussi un homme de laboratoire et qu'il a fait une foule d'expériences personnelles. Ce qu'il a écrit, malgré Réaumur, contre l'intelligence des abeilles, des insectes et des animaux, est d'un observateur qui ne se laisse pas duper par les apparences ; et il est piquant de le voir d'accord sur ce point avec l'entomologiste Fabre. Buffon a raison, quoi qu'en pense le vulgaire. Si c'était, en effet, par intelligence que les araignées construisent leurs toiles si compliquées, et les abeilles leurs cellules si parfaitement géométriques, il faudrait admettre que l'intelligence de ces insectes dépasse celle de nos meilleurs mathématiciens. Il n'y a donc pas là matière à intelligence. Mais si nous supprimons l'intervention de l'intelligence précisément dans les actes qui en supposent le plus, où la constaterons-nous chez les animaux ?

La *Théorie de la Terre* (1748) contient bien des chapitres de vulgarisation générale et de géographie majestueuse, matières à développements littéraires, aspects et productions de la mer, inégalités du sol, fleuves, vents,

lacs, tremblements de terre, etc. Les *Époques de la Nature,* au contraire (1778), sont une œuvre essentiellement scientifique et technique, et c'est là que le style de Buffon prend toute sa splendeur grandiose. Cette histoire des révolutions de l'écorce terrestre aurait bien plus de lecteurs, si la critique prenait la peine de nous dire à peu près ce qu'elle contient[1]. Est-ce de la poésie? Est-ce du lyrisme? Non, c'est la prose la plus abstraite qu'on puisse lire. Les phrases se déroulent sans solennité ni déclamation; elles tirent leur noblesse de leur propre substance; elles se modèlent et se découpent de leur seul élan. Harmonie vraiment inconcevable, comme si les mots, les parties du discours, la matière même de ce style avaient une vertu secrète, une émanation rythmique. Ce gigantesque narrateur décrit ce que personne n'a jamais vu; il rend le chaos visible; il évoque des spectacles de cataclysme, dévastation des volcans, règne des eaux et du feu, immenses fresques fumantes... Buffon est plus qu'un poète: c'est le Dante de la science.

On obtient facilement l'harmonie, quand on emploie une certaine langue poétique et qu'on traite certains sujets. Il est très naturel, par exemple, que Buffon atteigne la majesté lorsqu'il s'écrie:

Grand Dieu, dont la seule présence soutient la nature et maintient l'harmonie des lois de l'univers; vous qui, du trône immobile de l'empyrée, voyez rouler sous vos pieds toutes les sphères célestes sans choc et sans confusion; qui du sein du repos reproduisez à chaque instant leurs mouvements immenses, et seul régissez dans une paix pro-

1. Tout le système des *Époques de la Nature* (1778) repose sur la formation de notre planète par le feu. Dans la *Théorie de la Terre* (1748) Buffon avait expliqué la formation de notre globe par le mouvement des eaux. L'illustre écrivain se contredit et se déjuge avec courage. Les sujets traités dans les *Époques* sont larges et simples: formation de la Terre et des planètes; formation des roches intérieures du globe et des masses de la surface; le continent couvert par les eaux; formation des volcans; apparition des animaux et des éléphants; la séparation des continents, etc.

fonde ce nombre infini de cieux et de mondes ; rendez, rendez enfin le calme à la terre agitée !

Les *Époques de la Nature* sont tout autre chose. C'est par l'expression la plus ordinaire, avec les mots les plus *inorganiques* que Buffon réalise cette magique ampleur de strophes. Lisez à haute voix n'importe quel paragraphe de ce maître livre. Le rythme et la musique ne sauraient aller plus loin :

J'y ai trouvé de même un grand nombre de cornes d'ammon pyriteuses et bronzées, et des milliers de pierres lenticulaires. Ces anciennes dépouilles étaient, comme l'on voit, enfouies dans l'argile à cent trente pieds de profondeur ; car, quoiqu'on n'eût creusé qu'à cinquante pieds dans cette argile au milieu du vallon, il est certain que l'épaisseur de cette argile était originairement de cent trente pieds, puisque les couches en sont élevées des deux côtés à quatre-vingts pieds de hauteur au-dessus : cela me fut démontré par la correspondance de ces couches et par celle des bancs de pierres calcaires qui les surmontent de chaque côté du vallon.

. . . . . .

La durée du temps pendant lequel les eaux couvraient nos continents a été très longue ; l'on n'en peut pas douter en considérant l'immense quantité de productions marines, qui se trouvent jusqu'à d'assez grandes profondeurs et à de très grandes hauteurs dans toutes les parties de la terre...

. . . . . .

Le bois, qui était autrefois très commun en France, maintenant suffit à peine aux usages indispensables, et nous sommes menacés pour l'avenir d'en manquer absolument...

. . . . . .

La seule chose qui pourrait être difficile à concevoir, c'est l'immense quantité de débris de végétaux que la composition de ces mines de charbon suppose ; car elles sont très épaisses, très étendues...

Partout, à chaque page, c'est le même effet de symé-

trie, de retentissement, de coupe et de rythme, obtenu avec la *langue de la chimie, de l'astronomie et de la physique*. Point d'artifice, aucun procédé. Les phrases se proportionnent et s'équilibrent d'elles-mêmes, comme les pierres du héros de la fable. Plus c'est technique, plus c'est harmonieux.

Notre globe, pendant trente-cinq mille ans, n'a donc été qu'une masse de chaleur et de feu, dont aucun être sensible ne pouvait approcher ; ensuite, pendant quinze ou vingt mille ans, sa surface n'était qu'une mer universelle : il a fallu cette longue succession de siècles pour le refroidissement de la terre et pour la retraite des eaux, et ce n'est qu'à la fin de cette seconde période que la surface de nos continents a été figurée.

Les *Époques de la Nature* nous montrent pour la première fois un savant exclusivement préoccupé d'art et de style. Il faut lire ce livre inouï. Buffon alors prend un sens, et l'on s'explique la beauté de son œuvre.

Mais Buffon n'est pas uniquement grand écrivain, il est aussi excellent critique. Son *Discours sur le style* est si connu, qu'on nous dispensera d'en faire ici l'analyse. Il suffit de savoir ce qu'il faut penser de ce discours, où il expose sa façon personnelle d'entendre le style, dans un ensemble d'utiles conseils, qui ne représentent cependant pas tout à fait le grand art d'écrire. Il a mille fois raison de proclamer la nécessité du plan et du travail, de recommander l'ordre, le mouvement, la méthode. M. Faguet lui reproche de « n'avoir pas tenu compte de la littérature d'imagination et de sentiment » ; d'avoir dit qu'il fallait « se défier du premier mouvement », éviter « l'enthousiasme trop fort », et mettre « partout plus de raison que de chaleur ». Sans doute, Buffon croit que le sentiment, l'imagination et la couleur proviennent de l'ordre et de la raison ; il n'aimait pas la poésie ; il a bâillé d'ennui en écoutant *Paul et Virginie*. Néanmoins, tout en conseillant l'emploi des

« termes les plus généraux », il s'est bien gardé, pour son compte, de suivre ce détestable conseil, et il n'a pas nié pour cela le style d'images. Il a même exprimé en propres termes le désir que « chaque mot soit représenté par une image » (14e paragr.) ; il déclare la forme aussi importante que le fond (fin du 15e paragr.) ; il a profondément senti l'harmonie des mots (13e paragr.) ; il a dit enfin que la verve dépendait de l'imagination (4e paragr.). Si bien que son *Discours,* malgré ses défauts, reste une des meilleures synthèses que nous ayons sur l'art d'écrire. Les questions de style passionnaient Buffon ; il en parlait à chacun, et il n'est pas surprenant qu'il en ait fait l'objet de son discours de réception à l'Académie.

Buffon est avec Rousseau et Montesquieu un des plus grands écrivains du XVIIIe siècle, un de ceux qui ont eu le plus d'influence sur l'évolution de la prose au siècle suivant. Il nous a donné « l'Épopée des Sciences », et, comme le disait Rivarol, c'est vraiment le « Bossuet de l'Histoire naturelle ».

DIDEROT

Il est bien difficile de recommander la lecture des ouvrages de Diderot. Tâchons seulement de savoir comment il faut juger l'homme et l'œuvre.

Travailleur infatigable, assimilateur instantané, Diderot est certainement l'écrivain le plus vivant de tous les Encyclopédistes. Écrire fut sa vocation et sa joie. Il rédigeait au collège les devoirs de ses camarades ; il fit des sermons pour gagner sa vie ; il aida des amis à achever une *Histoire philosophique des Indes* et un *Éloge de Fénelon*. Flatteur et commensal de Catherine II, malgré sa haine des rois et du despotisme, Diderot est une sorte d'élément déchaîné, un discoureur frénétique, un esprit torrentiel, avide de nouveautés, lisant tout, digérant tout,

incapable de lire sans penser et de penser sans écrire, et dont le style bouillonnant, haché, fiévreux, contraste violemment avec la classique ordonnance de Voltaire. L'écrivain original et fécond du XVIIIe siècle, ce n'est pas Voltaire, c'est Diderot. Voltaire n'a jamais regardé que son siècle et n'eut jamais d'autre passion que la haine religieuse. Diderot a connu tous les enthousiasmes, s'est livré corps et âme et a écrit avec son cœur, ses entrailles et le vertige de tout son être.

Parmi les problèmes scientifiques de notre époque, il n'y en a pas un qu'il n'ait pressenti ou résolu par la seule force de son imagination. Vous trouverez ses théories à peu près résumées dans sa *Lettre sur les Aveugles*, son *Rêve de d'Alembert*, son *Interprétation de la nature* et surtout dans ses *Éléments de Physiologie*. Moniste, matérialiste, évolutionniste, il croit à la génération spontanée, à l'identité de l'esprit et de la matière, et, avec l'aide de quelques livres physiologiques, il invente le transformisme intégral de Lamarck, Darwin et Hæckel[1]. Très peu de ses ouvrages peuvent être mis entre les mains de la jeunesse. La plupart sont l'apologie d'une science brutale et même pornographique, ou du matérialisme pur et simple, bien que Diderot ait conclu finalement à la possibilité de l'existence de Dieu. L'idée de Dieu a toujours obsédé cet athée, qui était avant tout un homme de sensibilité et d'impression. Dans son *Supplément au Voyage de Bougainville*, il prône l'état sauvage et ne croit absolument qu'aux sciences naturelles. Voilà le philosophe.

Aujourd'hui que la Science ne dissimule plus ses incertitudes et trace elle-même ses propres limites, l'intrépidité des affirmations de Diderot nous déconcerte et cet homme nous apparaît comme un exemple curieux du délire que peut produire la culture scientifique dans

1. Cf. Caro, *La fin du* XVIIIe *siècle*, I, p. 207.

une imagination d'artiste. La science fut pour lui une orgie intellectuelle.

Diderot passe pour avoir créé la comédie bourgeoise, la pièce en prose, familiale et sentimentale. Une grande part de cette évolution dramatique, en prose ou en vers, est due, en effet, à son initiative ; mais il n'est pas exact qu'il en ait été l'inaugurateur. La question de la prose dans la tragédie, première origine du drame bourgeois, remonte au XVIIe siècle. La Serre avait déjà donné, au temps de Corneille, des tragédies en prose, entre autres *Thomas Morus* (1641), qui eut un grand succès, le *Sac de Carthage* (1642), le *Martyre de sainte Catherine* (1643). Citons encore à cette époque *Herménégilde*, tragédie en prose de La Calprenède (1643), *Axiame* (1643), tragédie en prose de Scudéry, et la *Zenobie*, de d'Aubignac, également en prose (1645). Au XVIIIe siècle, avant Diderot, Lamotte avait réclamé malgré Voltaire l'introduction de la prose dans la tragédie (*Épître de Clio à M. de B... sur les vers français*, 1731. La Chaussée prit part à la polémique). Lamotte écrivit même un *Œdipe* en prose. Enfin, avant les manifestes de Diderot, Mme de Graffigny faisait jouer une pièce bourgeoise en prose, *Cénie* (1750), sur le thème de *Tom Jones*, de Fielding ; et, avant Mme de Graffigny, le président Hénault donnait, en 1747, une tragédie en prose, *François II*, avec une préface qui contient une partie du programme romantique d'Alexandre Dumas père sur le drame historique[1].

Diderot a fait deux comédies en prose, le *Fils naturel*, écrit en 1757 et joué en 1771, et le *Père de famille*, écrit en 1758 et joué en 1761 ; mais il n'a pas inventé le genre. A l'époque où furent composées ces deux pièces, La Chaussée avait déjà fait jouer des comédies, encore en vers, il est vrai, mais nettement bour-

1. Cette question des origines de la Comédie bourgeoise est importante. J'ai tâché d'en réunir ici les éléments, un peu trop dispersés dans les *Histoires littéraires*.

geoises et larmoyantes : *La fausse antipathie* (1733), le *Préjugé à la mode* (1735), *Mélanide* (1741), la *Gouvernante* (1747) et l'*École des Mères* (1744)[1]. Le chef-d'œuvre de Sedaine, le *Philosophe sans le savoir* (1765), comédie bourgeoise en prose, est postérieur au *Père de famille* et aux pièces de La Chaussée. Beaumarchais, qui a si activement contribué à propager ce nouveau théâtre, ne vient qu'après le *Père de famille,* après La Chaussée et après le *Philosophe sans le savoir,* puisqu'*Eugénie* est de 1767.

Ce qu'il faut retenir, c'est que, dans les déclarations et les préfaces de ses deux pièces, Diderot fut un des premiers théoriciens et un excellent apologiste du drame bourgeois en prose, et le véritable promoteur d'un courant d'opinion en faveur du théâtre en habit noir, d'où est sortie la comédie du XIXe siècle. L'auteur du *Père de famille* voulait mettre la réalité sur la scène, remplacer les héros et les rois par des gens de classe moyenne, présentés dans leur condition et dans leur milieu. La thèse était éloquente, mais la tentative fut médiocre, parce que Diderot n'avait ni le sens du théâtre ni le don de l'action. L'exposition et les trois premières scènes du *Père de famille* ont quelque chose d'assez dégagé; mais, dans leur ensemble, *Père de famille* et *Fils naturel* sont des œuvres d'emphase et de déclamation ennuyeuses. Diderot n'est pas parvenu à communiquer sa propre sensibilité à ses personnages. Greuze était son peintre : il a fait du Greuze, résultat d'autant plus étrange, que Diderot est surtout un dialogueur et que son dialogue est toujours alerte et mouvementé.

Le *Neveu de Rameau,* par exemple, semble sous ce rapport un livre de notre temps. On ne poussera pas plus loin le paradoxe, le réalisme, la satire et l'insolence ; et vous ne retrouverez pas souvent cette verve

1. Dans son substantiel ouvrage sur La Chaussée, M. Lanson signale l'identité de ses sujets de pièces avec les œuvres de Sardou, Augier, etc..,

truculente, ce style impétueux, disparate, haché, sursautant. Et que de points de vue inattendus dans ce dévergondage persifleur où apparaît déjà la silhouette de Figaro ! Voyez le passage sur la musique expressive et plastique de l'avenir. Le *Neveu de Rameau* est à lire. C'est l'amour de la réalité, poussé jusqu'au paroxysme, qui a inspiré à l'auteur ce portrait d'un des plus célèbres bohêmes de son temps. Il a copié et, en copiant, il a créé, et il s'est peint lui-même en voulant peindre son modèle. Le *Neveu de Rameau*, c'est Diderot, rien que Diderot.

Par les idées et le style, l'auteur du *Neveu de Rameau* est encore, de tous les écrivains du XVIIIe siècle, celui qui est resté le plus près de nous. Il a une chose que nous aimons toujours et que notre dernière école de roman recherchait avec passion : le sens de la vie, l'amour du document. Ce besoin d'observation et de vérité donne à ses livres un charme qui manque à Voltaire. La *Religieuse*, roman équivoque et ennuyeux, dégage cependant une illusion assez vivante, parce qu'il est écrit par petits détails accumulés, à la façon de notre roman moderne. On peut louer aussi quelques bonnes scènes dans *Jacques le fataliste*, licencieux pastiche de Crébillon fils, et dans les *Bijoux indiscrets*, que Diderot regretta amèrement d'avoir écrit. Mais *Ceci n'est pas un conte*, *Mlle de La Chaux et Gardeil*, les *Deux Amis*, *Est-il bon? Est-il méchant ?* sont d'un homme qui avait un profond sentiment du réel et qui écrivait déjà avec le style du XIXe siècle.

Diderot a d'autres mérites. Il a inauguré les Salons et il a fait le premier de la critique d'art en littérateur sincèrement amoureux de peinture. Sa tournure d'esprit académique, fidèle à l'idéal bourgeois du *Père prodigue*, voyait surtout le sujet, la composition, les groupes, l'ordonnance et le dessin ; mais l'initiative était originale et féconde, et ses appréciations ont de l'émotion et de la vie

Le maître-livre de Diderot, celui qu'il faut avoir lu pour connaître son talent et sa personne, c'est le recueil des *Lettres à Mlle Volland*. L'homme est là au naturel, débordant de bonté, cynique, brutal, dévoué, honnête et partout infiniment supérieur à son œuvre corruptrice. Cette précieuse correspondance est un des tableaux les plus pittoresques de la vie du XVIIIe siècle, un tableau profondément attirant, auquel la verve, les scènes, les conversations ajoutent une saisissante couleur locale. On admire tant d'exaltation généreuse ; et l'on se demande comment cet impudent négateur, cet homme d'immoralité, d'indécence, de faux ménage et d'adultère perpétuel[1], qui reprochait à Voltaire de ne pas être complètement athée, a pu être lui-même si hautement épris de sentimentalité, de noblesse, de désintéressement et d'idéal.

Écrivain d'orientation et d'influence, surtout en Allemagne (ses ouvrages les plus caractéristiques ne furent publiés qu'après sa mort), philosophe improvisé, travailleur colossal, volcan toujours en éruption, Diderot ne nous a rien laissé qui ait proprement la valeur d'une unité et d'un total ; mais il a eu le mérite d'annoncer notre époque et de mettre en circulation la plus grande partie des idées littéraires qui ont formé la Critique du XIXe siècle.

1. Carlyle, *Essais de critique et Mélanges*, II, p. 128.

CHAPITRE XIV

LE ROMAN ET LE THÉATRE

Mise au point de *Gil Blas*. — Le vrai talent de Le Sage. — Profondeur et lyrisme de *Manon Lescaut*. — Marivaux : nouveauté et influence de *Marianne*. — Marivaux, Stendhal et Tolstoï. — L'originalité de Marivaux. — Sedaine précurseur et créateur dramatique.

LE SAGE

Tout le monde a lu, au moins en partie, le célèbre roman de Le Sage : *Gil Blas de Santillane* (1715), qui n'est peut-être pas, cependant, dans son ensemble, le chef-d'œuvre que l'on croit.

En traitant par l'observation sérieuse le roman caricatural de Sorel et de Furetière, en peignant sous couleur espagnole les mœurs françaises de son temps, Le Sage a réellement inventé un genre de roman qui n'a rien de commun avec les analyses psychologiques de Marivaux.

Il serait excessif de dire que *Gil Blas* n'est pas une œuvre de talent. Ce qu'on peut soutenir, c'est que ce talent a quelque chose de cursif, de rapide, d'incomplet, comme une lumière qui passerait trop vite et éclairerait trop de choses à la fois. En tous cas, *Gil Blas* est bien le plus piquant défilé de ridicules et de friponneries humaines, le plus vaste, le plus complet

tableau de mœurs que nous ayons dans notre littérature. Portraits, caractères, types et anecdotes circulent à travers des scènes admirables, que relèvent des mots dignes de Molière. On citera toujours le chapitre des *comédiens et des auteurs* (Liv. VIII-XI et Liv. VII), le chapitre VII du livre IV, où Gil Blas est congédié pour avoir voulu détromper un vieillard berné par sa maîtresse, le chapitre de l'*archevêque de Grenade* (VIII-IV), la vie de Gil Blas à la Cour, son élévation, sa disgrâce, etc.

L'important est de bien saisir en quoi consiste l'originalité de Le Sage. Ce qu'il a de piquant, ce qui fait sa personnalité vient essentiellement de sa tournure d'esprit imperturbable et réside surtout dans le *trait* et dans le *mot*. Un bon recueil des mots de *Gil Blas* donnerait une idée assez exacte du livre. Ce sont des *mots* brefs, d'ironie sourde, plaisanteries d'un comique froid, qui s'exprime par le rebours et *l'énormité*.

Le comte d'Olivarès dit à Gil Blas, après avoir lu les mémoires dont il l'avait chargé : « Ton style est concis et même élégant : il n'est *qu'un peu trop naturel.* » — Un muletier veut abuser d'une femme qui n'était pas belle. « Le juge, l'ayant attentivement considérée, déclara que l'accusé était indigne de pardon. » Soigné par le Dr Sangrado, qui ne connaît d'autre remède que la saignée, le chanoine, oncle de Gil Blas, ne parvient pas à guérir : « *Quoiqu'il me reste à peine une goutte de sang,* dit-il, je ne m'en porte pas mieux pour cela. » Un acteur, marié à une comédienne qui est par hasard honnête, s'écrie : « Il faut que parmi les comédiennes il s'en trouve une vertueuse et qu'elle me tombe entre les mains ! C'est jouer de malheur ! » — Un autre comédien se plaint de n'avoir pas eu de succès : « Et pourtant, dit-il, j'ai crié, j'ai pris des tons extravagants, et suis sorti cent fois de la nature ! » Gil Blas appréhende de faire une démarche qui doit le compromettre : « Mon innocence ne pouvait me rassurer. Mes disgrâces passées

me faisaient craindre la justice. » On nous présente un homme qui a été comédien : « Il a quitté le théâtre par fantaisie ; il s'en est depuis repenti par raison. » Gil Blas se croit beaucoup d'esprit. « Cette femme, dit-il, avait un minois à piper les plus fins ; j'y aurais *moi-même été attrapé*. » Les vieillards regrettent toujours le passé. « De mon temps, dit l'un d'eux, les pêches étaient bien plus grosses qu'elles ne sont à présent ; la nature s'affaiblit de jour en jour. » — Une jeune actrice dit sérieusement à Gil Blas : « J'avais été trop bien élevée pour être capable de me laisser tomber dans le libertinage. Je me suis faite comédienne pour *conserver ma réputation.* » On lui propose un domestique qui a l'air doux et honnête : « Je n'aime pas les valets qui ont un air si vertueux. J'y ai été attrapé. » Une mère s'indigne qu'on vienne proposer à sa nièce d'être la maîtresse du Roi : « Il ne faut point, dit Gil Blas, considérer ces choses-là au point de vue moral ; *c'est leur ôter tout ce qu'elles ont de beau.* » Le ministre d'Espagne fait une pension à un poète dont la pièce a été sifflée. Le poète est ravi de son insuccès : « Si j'avais réussi, je n'aurais tiré de mon travail qu'une somme assez médiocre ; au lieu que les sifflets m'ont mis tout d'un coup à mon aise pour le reste de mes jours. » — « Vous voyez, dit un auteur, j'ai fait mon chemin : je suis à l'hôpital », etc., etc.

A part le côté comique de ces mots d'esprit, *Gil Blas* est une sorte de cinématographe, une revue folle où les choses se succèdent et passent avec une rapidité sans éclat. On ne peut que s'intéresser difficilement à des personnages qui ne sont que des silhouettes. M. Faguet loue Le Sage d'avoir peint la médiocrité avec tant de réalisme *discret,* mais il constate que la décadence est venue très vite, et il déplore l'*Étudiant de Salamanque* (1736) et *Gusman d'Alfarache* (1732), où il n'y a plus que de purs coquins. Eh ! ce n'est pas le réalisme de Le Sage qui a baissé, c'est le genre même de son talent qui, à force d'être *discret,* a fini par manquer de relief

et par s'éteindre dans les productions faciles du théâtre de la Foire, auquel il travailla pendant vingt-sept ans. L'écrivain ressemblait à l'homme, qui était timide, indécis, effacé. Épisodes et histoires à tiroir à la mode espagnole, encombrent, d'ailleurs, tout le livre : le garçon barbier (II, 8), don Alphonse et Séraphine (IV, 10), Laure (VII, 7), don Roger de Rada (VIII, 8), les interminables histoires de Scipion (Liv. X), don Raphaël (I), le mariage de vengeance (IV, 4), etc. [1].

Une autre remarque fera mieux comprendre ce qu'il y a d'artificiel dans ce célèbre roman. Le Sage semble le plus souvent n'avoir qu'une formule pour peindre ses caractères. Il dit à tout propos : « Elle était si peu dissimulée, que chacun admirait sa franchise. » Ou bien : « Elle avait la voix si forte, que chacun pouvait l'entendre. » Ou encore : « Elle était si aimable, qu'elle plaisait à tout le monde. » C'est comme si l'on disait : « Il faisait tellement froid, que personne n'avait chaud. » Ou : « Il montrait tant de franchise, que personne ne le prenait pour un hypocrite. » Ce genre de phrases, qui vient de la *Princesse de Clèves*, est continuel dans *Gil Blas*. Ce n'est pas tout. Les personnages prennent eux-mêmes la peine de nous dire ce qu'ils sont et se dévoilent avec une naïveté inconcevable. La cruauté d'une femme vous étonne ? Comment donc ! « Vous savez bien, dit-elle, que nous n'avons pas de plus grand plaisir que d'être coquettes ! » Évidemment. Les comédiens ne se contentent pas d'être insolents ; ils affirment qu'ils sont insolents. Des voleurs de grand chemin font cette déclaration : « Mon ami, tous les hommes aiment à s'approprier le bien d'autrui ; la manière seule est différente. » Mon Dieu, oui... Tant de franchise finit par déconcerter. Supposez qu'on fasse dire à un hypocrite : « Je trompe chacun. Je n'ai ni foi ni loi. Je prends plaisir à mentir. Je suis un abîme de fausseté... »

1. Cf. Patin, *Discours et mélanges*, p. 100.

Sera-ce bien là le véritable hypocrite, et n'y aura-t-il pas plutôt quelque chose d'enfantin dans cette façon de peindre l'hypocrisie ? Ce procédé simpliste revient un peu trop souvent dans *Gil Blas*.

Enfin, avec ses digressions et ses histoires à tiroir, qui contiennent pourtant de jolies échappées de vérité humaine, ce roman est à la fois trop long et trop court; l'ensemble paraît sans profondeur, et l'on dirait parfois que le talent de l'auteur n'est pas *parvenu* à se dégager. Malgré leurs détails réalistes, les portraits ne frappent pas. Le héros même n'a aucune espèce d'existence : c'est un prétexte autour duquel tourne une valse échevelée d'incidents et de personnages. Le mieux est donc, pour éviter la monotonie, de lire *Gil Blas* peu à peu, par morceaux. Le roman n'a peut-être réussi que parce qu'il a paru par fragments (de 1715 à 1735)[1].

Le même manque d'intérêt et d'intensité vous frappera dans *Turcaret*, joué en 1709, et qui est pourtant une des fortes comédies que nous ayons depuis Molière. La jobarderie de M. Turcaret passe vraiment l'imagination. Traitants et fermiers généraux étaient tellement détestés, que tout semblait bon contre eux, et qu'on aimait à les croire plus bêtes que nature, dès qu'il s'agissait de les bafouer. On l'a dit : tous les personnages de la pièce sont des fripons, à l'exception d'un seul, qui, à force d'être dupe, finit presque par avoir un air d'honnête homme : c'est Turcaret[2].

Cette violente satire mérite d'être lue. Il y a de jolies scènes (celle de M. Raffle, par exemple); un premier

1. Je ne puis comprendre l'admiration de certains critiques pour le personnage de Gil Blas. M. Lintilhac, par exemple, le trouve « multiple, actif et *très vivant* ». Quant au style de Le Sage, il est déjà dans La Bruyère, aussi « coupé » et aussi « trépidant ». *Francion* de Sorel est, entre autres, un ancêtre direct de *Gil Blas*.

2. Ses détrousseurs eux-mêmes s'en aperçoivent. — « La bonne dupe que ce M. Turcaret, » dit Lisette. Et la baronne répond : « Il me paraît qu'il l'est trop, Lisette. Sais-tu que je commence à le plaindre ? » (Acte IV, sc. XI).

acte d'exposition superbe et surtout des mots à retenir. Comme pour *Gil Blas,* ce sont les mots qui font la valeur de la pièce.

Le marquis dédaigne d'aller aux rendez-vous d'amour qu'on lui donne et se moque du portrait de sa belle : « Avec de pareils sentiments, lui dit son ami, tu dois te faire adorer. » — A la fin du Ve acte, Frontin, qui a grugé son maître, dit : « Le règne de M. Turcaret est fini. Le mien va commencer ! » Et ailleurs (acte II, sc. x), songeant au moment où il pourra se retirer après avoir fait fortune : « Quelle satisfaction alors ! Quelle tranquillité d'esprit ! Je n'aurai plus que ma conscience à mettre en repos. » — On demande à Turcaret s'il aime la musique : « Si je l'aime ! Malepeste ! Je suis abonné à l'Opéra. » On dit de quelqu'un qu'il est trop bon : « Trop bon ! réplique Turcaret. Eh ! pourquoi, diable, s'est-il mis dans les affaires ? »

Comme le sel conserve le pain, ces mots font la saveur et la durée de *Turcaret* et de *Gil Blas.*

Le Sage eut un prédécesseur dans la comédie sociale ou haute comédie de mœurs : c'est Dancourt. Le système d'exploitation et de duperie, l'intrigue même et les héros de Turcaret (Lisette, Frontin, le marquis, l'usurier, etc.), sont déjà dans le *Chevalier à La mode* et les *Bourgeoises à la mode* de Dancourt (1687 et 1692), pour ne citer que ces deux pièces. Mais Dancourt n'a ni l'esprit, ni l'observation de Le Sage : c'est la charge de Molière et même la charge de Regnard.

MANON LESCAUT

L'abbé Prévost a publié plus de cent volumes, aujourd'hui complètement illisibles. Il a écrit un jour une histoire qui lui était arrivée et, sans le savoir, il a fait un chef-d'œuvre : *Manon Lescaut.*

Paru pour la première fois à Amsterdam, en mai 1731, dans le tome VII des *Mémoires d'un homme de qua-*

lité, ce roman fut imprimé en France en 1733 et fit un bruit énorme. Pour avoir une idée juste de *Manon Lescaut,* il faut bien se persuader, quoi qu'on ait dit, que ce n'est pas du tout un livre immoral. Les mœurs qu'on nous raconte sont évidemment abominables et d'un très mauvais exemple ; mais le miracle, c'est précisément, avec ce milieu et ce sujet, d'avoir fait un livre dont la donnée et les situations scabreuses ne choquent jamais la bienséance. La sincérité de Des Grieux suffit à transfigurer le roman. *Manon Lescaut,* c'est l'histoire d'un amour toujours révolté et lâche, toujours indigné et pardonnant ; et c'est cela qui est humain et éternel, et c'est pour cela que l'œuvre est si belle. Il ne s'agit pas de savoir si l'on aurait soi-même les mêmes faiblesses ; en vertu de ce principe que l'essence de la passion est de toujours abdiquer, il s'agit tout simplement d'admettre que d'autres puissent faire ce que l'on ne ferait pas soi-même. Lamartine avait tort de détester ce livre. Si pur que l'on soit, il faut pouvoir aimer *Paul et Virginie* et *Manon Lescaut.*

Après avoir écrit bien des romans ennuyeux, y compris son *Histoire d'une jeune Grecque,* il a suffi à l'abbé Prévost de raconter ce qu'il avait vécu pour faire quelque chose qui n'a l'air ni *cherché* ni *composé* et où tout a le son du vrai, caractères, types, mœurs, scènes et dialogues... Ce qui prouve qu'il faut avant tout copier la vie, et qu'on est toujours dans la vérité littéraire quand on raconte ce qu'on a vu, ce qu'on a souffert ou les gens que l'on a connus...

On aurait tort de prendre *Manon Lescaut* pour un livre médiocrement écrit. Il est écrit en toute simplicité. « C'est la simplicité même », dit Vinet, le ton d'une confidence, l'illusion d'un récit vrai, « le dernier exemplaire d'un style perdu », ou, si vous voulez, le rebours d'un style littéraire.

Même en dehors du personnage immortel de Manon, quelle forte création que ce Des Grieux, qui triche si

naïvement au jeu et n'a pas l'air de se douter qu'il vit avec l'argent des adorateurs de Manon ; amant si inquiet d'être trahi, si facile à convaincre, et toujours occupé à s'assurer une fidélité à laquelle il ne croit pas ! Manon, d'ailleurs, ne le trompe que lorsqu'elle n'a plus d'argent. Se vendre pour garder son amant, elle ne pense pas que ce soit le trahir ; et voilà pourquoi elle est si naïvement incapable de comprendre ses reproches. Jamais l'inconsciente corruption féminine n'a été si impitoyablement prise sur le fait. « Il faut que je sois bien coupable, lui dit-elle sincèrement après une nouvelle infidélité, puisque j'ai pu vous causer tant de douleur et d'émotion ; mais que le ciel me punisse, si j'ai cru l'être, ou si j'ai eu la pensée de le devenir ! » Et elle est tellement sincère, qu'il lui pardonne encore et toujours, et que nous sommes presque disposés à lui pardonner aussi. En somme, on doit oublier tout ce que le livre a d'équivoque pour n'y voir que la droiture du vrai, et le considérer comme un chant d'amour perpétuel, l'apothéose, l'idéalisation d'une femme indigne. « Cette charmante créature était si absolument maîtresse de mon âme, que je n'avais pas un seul petit sentiment qui ne fût *de l'estime et de l'amour.* » Et, au moment de la surprendre en flagrant délit dans sa chambre : « Malgré toute ma colère, je frappai avec le *respect qu'on a pour un temple.* » Et son cri au cocher, quand il réussit à enlever sa maîtresse de Saint-Lazare : « Conduis-nous au bout du monde et mène-moi quelque part où je ne puisse être jamais séparé de Manon ! » Tout le livre est sur ce ton de lyrisme et d'exaltation, qui oscille entre deux cris : « Cruelle, perfide Manon... Adorable, divine Manon... »

Manon Lescaut est la plus belle œuvre de vérité et de sensibilité du XVIIIe siècle. Il ne faut, pour l'aimer, que de l'indulgence, de la pitié, et le sentiment de ce que vaut en art l'observation directe et sincère du cœur humain.

MARIVAUX

Marivaux occupe une place tout à fait à part dans la littérature dramatique du XVIIIe siècle, et ses pièces de théâtre passent avec raison pour son plus beau titre de gloire. Mais l'auteur des *Fausses confidences* a aussi écrit *Marianne* (1731-1741).

Marivaux n'a pas seulement renouvelé le roman au XVIIIe siècle, en remplaçant les aventures artificielles, turques ou persanes, par la vérité des mœurs et des caractères ; il a mis surtout dans ce genre de production l'observation exacte, assidue, incessante, j'allais dire quotidienne, de l'amour. Vous ne trouverez chez lui ni la passion de *Manon Lescaut*, ni la rhétorique de la *Nouvelle Héloïse*, ni la satire de *Gil Blas*, ni la narration de Diderot. Marivaux est un homme de sentiment, de subtilité et de nuance, qui démonte les rouages de la psychologie amoureuse et les débite par menus morceaux. Il a décomposé les mouvements de l'âme ; il en a donné les notations successives et, avec cette suite de notations, il a fait deux livres remarquablement vivants, le *Paysan parvenu* et cette immortelle *Marianne* (1731-1741) qui garde encore aujourd'hui son émouvante jeunesse.

Nos romanciers du XIXe siècle n'ont rien de plus saisissant que la mort de M. de Climal et tout ce qui suit, la reconnaissance avec la Dutour, etc. Le faux dévot, M. de Climal, la lingère, Mme Dutour, la prieure du couvent, Mme de Miran, et Mme Dursan et tous les portraits sont peints de main de maître ; et, sauf la description plastique, qui est une invention de notre temps, c'est à se demander si nous avons réellement fait un progrès quelconque dans le roman depuis Marivaux. Vous serez surtout frappé par le ton spécial de ce livre, un ton qui provient à la fois du mélange du récit et du dialogue et

qui, dans certains tableaux comme la dispute du cocher, est inimitable. Presque point d'événements ; rien que la vie, le *détail,* le bon réalisme. On ne fera pas mieux plus tard [1].

Marianne est un livre de grande signification littéraire : il a créé directement Stendhal et Tolstoï.

Tout le talent de Stendhal, avec son mécanisme et ses procédés minutieux, est déjà contenu dans *Marianne.* C'est là que Stendhal a pris, pour l'exploiter en grand, la méthode qui consiste à décomposer les sentiments par petits faits, par petites constatations, par sensations séparées ; et c'est de cette façon qu'il a écrit le *Rouge et le Noir* et la *Chartreuse de Parme ;* et c'est encore chez Marivaux qu'il a pris son genre de description matérielle, en notations éparses et brèves (bataille de Waterloo) ou en énumérations consécutives (Fabrice en prison et les amours de Clélia Conti). Cela ne fait pas de doute, quand on a lu *Marianne.*

Ce roman classique était le livre de chevet de Stendhal : « Lisez la *Marianne* de Marivaux, écrit-il ; cela vous guérira du phœbus [2] ». Et encore : « En vous préparant *tous les matins par la lecture de vingt pages* de Marivaux, vous comprendrez les avantages qu'il y a à décrire juste les mouvements du cœur humain [3]. » Même quand on loue le *Rouge et le Noir,* Stendhal sent bien que c'est à *Marianne* qu'en revient le mérite : « Je suppose, dit-il, que le *Rouge et le Noir* ait du succès, dans vingt ans les libraires et le public ne l'estimeront pas autant que la *Marianne* [4]. » Il se trompait, mais c'était

1. L'œuvre de Marivaux présente un côté philosophique dont il ne faut pas exagérer l'importance. Journaliste satirique, Marivaux a publié, à la manière d'Addison, des recueils d'articles périodiques contre la noblesse et les abus ; mais il n'a su prendre parti pour personne et il a fini par attaquer toutes les classes. Le sujet de sa pièce l'*Ile des Esclaves* est une sorte de révolution sociale, et J.-J. Rousseau eût signé son *Indigent philosophe.*

2. *Corresp.*, t. III, p. 115.

3. *Corresp.*, t. III, p. 132.

4. *Corresp.*, t. III, p. 23.

signaler très franchement sa propre filiation et ses origines littéraires.

Ce n'est pas tout. Après Stendhal, Marivaux a créé Tolstoï, le plus génial romancier qui ait paru dans aucune langue. Stendhal s'était servi du procédé de *Marianne* pour traiter *en grand* la passion, l'amour et même la description des choses matérielles. Tolstoï a encore élargi ce champ d'application et, avec le même ensemble de petites notations psychologiques, il a analysé tous les états d'âme, toutes les situations possibles, angoisses, périls, jalousies, tendresses. Il a même fait de ce procédé un système général, une ressource et une manière descriptive qui lui ont permis de nous donner de merveilleux récits, au milieu desquels (aussi bien, d'ailleurs, dans la *Guerre et la paix* que dans *Anna Karenine*) on retrouve tous les longs monologues des personnages de *Marianne*[1].

Nous avons été un des premiers, en 1891, à rappeler cette filiation dans la *Nouvelle Revue*. Deux ans après, vers 1893, le *Figaro* publiait une interview de Tolstoï, qui confirmait cette évidence et, il y a quelques années, dans un feuilleton du *Journal des Débats*, Arvède Barine rapportait la déclaration suivante du grand écrivain russe :

« Je dois plus à Stendhal que n'importe qui. Il m'a appris à comprendre la guerre. Relisez dans la *Chartreuse de Parme* son récit de la bataille de Waterloo. Avant lui, qui avait jamais écrit la guerre de cette façon, c'est-à-dire comme elle est dans la réalité ? Rappelez-vous Fabrice traversant le champ de bataille et « ne « comprenant rien ». Je le répète, tout ce que je sais sur la guerre, je l'ai appris en premier lieu de Stendhal. »

1. Comme romancier, Tolstoï descend de Stendhal ; pour la doctrine, il vient directement de Rousseau, et de Victor Hugo pour sa naïve philosophie humanitaire.

Or, avant lui, tout ce que savait Stendhal, on peut également affirmer qu'il l'avait appris de Marivaux [1].

On a prétendu que Richardson, le célèbre romancier anglais du XVIIIe siècle, s'était inspiré de *Marianne* pour *Clarisse Harlowe*. La chose est possible (*Marianne*, 1731-41 ; *Clarisse Harlowe*, 1744). Mais c'est un point qui reste difficile à éclaircir, bien que le thème des deux livres soit le même : une jeune fille poursuivie par un débauché, Lovelace et M. de Climal, etc.

Romancier novateur, Marivaux est aussi un des premiers auteurs dramatiques de son siècle, le seul qui ait vraiment produit un théâtre original, composé de trente-cinq pièces d'inégale valeur, mais dont quelques-unes ont gardé leur grâce et sont encore applaudies. En dehors de leur donnée initiale, le propre de ces œuvres est de n'avoir ni situations, ni créations, ni caractères, ni personnages. On ne nous présente que des sentiments éprouvés par des *personnes impersonnelles*, qui sont toujours les mêmes et parlent toutes de même, et cela se passe dans un monde sans réalité, charmant, romanesque, shakespearien, disait Gautier, un monde de crises d'âme très particulières, qui semblent destinées à développer ce principe unique : « Notre cœur se moque de nos résolutions », et nos résolutions sont toujours produites par d'éternels malentendus, dépits, entêtements, duplicités, tromperies, méprises, quiproquos, mensonges, erreurs d'identité, stratagèmes, subterfuges. Une jeune fille se dépite d'être amoureuse d'un homme qui, afin d'être aimé pour lui-même, se fait passer pour son propre valet (*Jeu de l'amour et du hasard*). Deux amants changent d'amour par suite d'une erreur de ce genre (*La Double inconstance*). Une femme devient amoureuse d'un homme qu'elle ne connaissait pas et

1. Sainte-Beuve n'a pas pressenti la descendance de Marivaux romancier. Il aime Marivaux, mais il ne voudrait pas le réhabiliter. Il a même signalé son manque de passion et son mauvais style (*Causeries*, t. IX, p. 356).

qui s'est introduit chez elle comme intendant (*Les Fausses confidences*). Deux personnes finissent par s'aimer, uniquement parce qu'elles ne peuvent pas se sentir et qu'elles se sont juré de ne point s'aimer (*La surprise de l'amour*). Un amoureux s'adresse à la sœur de son amante masquée, croyant parler à elle-même, etc., etc.

Voilà le théâtre de Marivaux. Andrieux et Destouches transposaient à la scène des portraits de La Bruyère, le *Glorieux*, l'*Irrésolu*, le *Dissipateur*... Marivaux fait ses pièces avec des sentences morales qu'on croirait prises également dans la Bruyère : « On aime souvent quelqu'un par dépit de le voir faire sa cour à une autre » (*Serments indiscrets*). « Voulez-vous ramener une femme qui vous délaisse ? Feignez d'en aimer une autre » (*L'heureux stratagème*), etc., etc.

Marivaux pose d'abord une situation invraisemblable, cruelle même (comme dans l'*Épreuve*, où un amoureux, pour savoir s'il est aimé, fait demander la jeune fille en mariage par son valet déguisé). La situation admise, les personnages s'embarquent dans des contradictions de sentiments et des angoisses de conscience interminables ; et ce développement psychologique est noté, dosé, gradué jusqu'à l'extrême minutie, jusqu'à la tension la plus aiguë. Tout le génie de Marivaux est dans cette observation micrographique et infinitésimale du cœur humain. Les habitués de l'Hôtel de Rambouillet eussent signé ces comédies, qui rappellent encore, par certains côtés, les débuts de Corneille.

Et ces pièces, où les valets idéalisés jouent un si grand rôle, se ressemblent toutes et ne traitent qu'un seul sujet : la femme et l'amour, l'amour avant la déclaration, jamais après. C'est le vestibule de la passion et le parloir de l'amour. On y parle vraiment beaucoup et avec une subtilité insupportable, quand ce n'est pas avec une délicatesse exquise. Malgré la monotonie, l'exagération et la préciosité, le vrai cœur humain est cependant contenu tout entier dans ces notations menues, comme

une image se reflète tout entière dans chaque morceau d'un miroir brisé. Et il ne me semble pas que cet amour soit chez Marivaux artificiel, léger, inconstant, régence et Pompadour[1]. Non, l'amour chez lui est sérieux et sincère, et vise toujours sa consécration la plus noble : le mariage. La psychologie de Marivaux est admirable, parce que le sentiment qu'elle analyse est toujours vrai.

SEDAINE ET LA CHAUSSÉE

Sedaine a laissé un nom et une pièce : *Le Philosophe sans le savoir,* premier modèle d'un genre dramatique qui nous mène en droite ligne au théâtre de Scribe, Sardou, Augier, Dumas fils, Sandeau, etc.

Le *Philosophe sans le savoir* date de 1765. Diderot avait déjà écrit le *Fils naturel* (1757) qui fut joué seulement en 1771, et le *Père de famille* (1758) qui fut joué seulement en 1761 ; et il avait en même temps, amplement exposé la théorie du drame bourgeois en prose, d'abord dans les *Entretiens sur le « Fils naturel »* (1757), puis dans sa *Dissertation sur le poème dramatique* (1758), où il s'explique plus longuement. Les pièces de Diderot sont mortes ; celle de Sedaine a survécu. Diderot avait parlé ; Sedaine a réalisé.

Il faut absolument lire cette œuvre, que l'on pourrait appeler du Greuze chevaleresque. Un gentilhomme commerçant, au moment de marier sa fille, apprend que son fils va se battre en duel. Tout l'intérêt est dans la surprise et l'attente de ce duel tombant un jour de noces au milieu d'une paisible famille. Scènes, caractères, personnages, situations, la pièce est menée avec un sens du raccourci, une *étreinte* d'exécution, une entente du métier qui sont tout à fait merveilleux. On a signalé, comme une création rare, la fille du cais-

1. Joseph Reinach, dans son intéressant article sur Marivaux. (*Études de littérature et d'histoire*, p. 137.)

sier, Victorine, si visiblement amoureuse du fils, sans qu'on nous le dise[1]. On trouve déjà dans Sedaine le brusque dialogue de Beaumarchais, l'esprit en moins ; il y a même mieux que de l'esprit : il y a l'humanité émouvante, la dignité, les mots *de fond,* une incomparable noblesse de sentiments, tout cela sans larmoiement ni déclamation. Rien de commun avec La Chaussée.

Pour des lecteurs du xxe siècle, l'originalité de cette célèbre comédie, c'est d'être presque une pièce moderne, contemporaine, qui eût pu être écrite il y a quelques cinquante ans, après le *Gendre de M. Poirier,* par exemple. C'est cela qui est remarquable ; à ce point que, si Sedaine revenait de notre temps, nous n'aurions plus rien à lui apprendre, et il ferait encore à peu près la même pièce. Tous les personnages du *Philosophe sans le savoir* sont vivants, non point par le ridicule ou la manie, mais de leur propre vie intérieure, sociale, profonde, humaine ; et ils n'ont pas beaucoup de choses à dire pour être vivants ; ou plutôt ils sont vivants précisément parce qu'ils disent peu de chose, et que ce peu de chose est toujours d'une émotion dramatique irrésistible[2].

La Chaussée passe pour avoir inventé avant Sedaine la comédie bourgeoise et larmoyante. On a commencé à jouer les pièces de La Chaussée à partir de 1733. La meilleure, *L'École des Mères,* fut représentée en 1744 ; La Chaussée, il est vrai, a créé le genre ; mais il a traité le drame bourgeois en vers, et en vers assez semblables à la prose. *L'École des Mères* mettait en scène une fille élevée sous les yeux de sa propre mère, une mère qui ne sait pas que c'est sa fille et qui finit par la croire la maîtresse de son mari, — œuvre froide dont l'effet dramatique est presque toujours manqué. Ce qu'il faut retenir, c'est que La Chaussée est bien l'inventeur du

1. George Sand a donné une suite du *Philosophe sans le savoir* dans son *Mariage de Victorine,* joué en 1851.

2. Nous laissons de côté la *Gageure imprévue* de Sedaine, insignifiante fantaisie, qui commence agréablement et finit dans l'invraisemblance.

drame bourgeois *en vers*, de la comédie domestique *en vers*, qui fut un genre intermédiaire entre la tragédie finissante et le drame ou la comédie sérieuse en prose de Sedaine et de Diderot. De toutes ces œuvres sortiront le grand mélodrame romantique et la comédie de mœurs du XIXe siècle[1].

1. Voir l'ouvrage de M. Lanson sur *Nivelle de La Chaussée et la comédie larmoyante* (thèse, 1887).

CHAPITRE XV

LE THÉATRE ET LA CRITIQUE

Les nouveautés dramatiques de Beaumarchais. — Ses idées contradictoires. — Beaumarchais et le XIXe siècle. — Les *Mémoires*, roman d'observation. — Crébillon et la Tragédie. — La critique : Maury et de Brosses ; La Harpe et Marmontel.

BEAUMARCHAIS

Polémiste de premier ordre et précurseur dramatique dont l'influence se fera sentir jusqu'à la fin du XIXe siècle, Beaumarchais débute par deux comédies bourgeoises larmoyantes, *Eugénie* (1767) et les *Deux amis* (1770) qui n'eurent aucun succès. Il abandonne alors ce genre de théâtre et il écrit le *Barbier de Séville*, son chef-d'œuvre (1755). Viennent ensuite le *Mariage de Figaro* (1784) et la *Mère coupable* (1792), autre comédie bourgeoise insignifiante. Dans ces trois pièces, sorte de trilogie bizarre, c'est Figaro qui tient la scène, qui est le principal personnage, le fond, la raison même de l'œuvre et du succès.

Tournez et retournez le *Barbier*, vous n'y trouverez que la défroque du vieux jeu, le tuteur berné, le thème classique de l'*École des Maris* et de l'*École des Femmes*. La nouveauté, c'est d'avoir *rajeuni* ces vieilleries en *aiguisant les ripostes* et en *compliquant les situations*. Voilà la révolution accomplie par Beaumarchais

dans l'art dramatique. Elle est d'une importance capitale.

Il ne s'agit plus de faire des pièces d'observation, des peintures de mœurs ou de caractères. Beaumarchais ne mettra dans ses œuvres que de l'esprit. L'esprit suffira désormais. Joignez-y l'apport prochain d'une donnée morale et de quelques situations passionnelles, et tout le futur théâtre du XIXe siècle apparaît en germe dans le *Barbier* et le *Mariage de Figaro*. On n'a qu'à lire, pour s'en convaincre, je ne dis pas *Rabaqas*, mais le premier acte de *Fernande* (Sardou) ou de l'*Ami des Femmes* (Dumas fils). La descendance du théâtre de Beaumarchais sera lente à se dégager ; mais c'est bien de lui que sortira la comédie bourgeoise du XIXe siècle, et l'influence de la *Mère coupable* se fera sentir jusque dans les *Fourchambault* d'Émile Augier. Encore la comédie de mœurs existait-elle déjà dans Sedaine, La Chaussée, Diderot, Le Sage (*Turcaret*) et surtout Dancourt (*Le Chevalier à la mode*), etc... L'originalité de Beaumarchais, c'est d'avoir montré qu'on pouvait écrire des pièces uniquement avec du *métier*, de l'*intrigue*, de la *verve* et de l'*esprit*.

Et, comme il est impossible de faire exclusivement de l'esprit sans faire en même temps de la satire, Beaumarchais sera naturellement le plus étincelant satiriste dramatique qui ait jamais paru, et, par conséquent, une formidable puissance de désorganisation sociale. C'est pour cela qu'il me semble difficile, malgré l'opinion de Brunetière et de Lintilhac[1], de voir dans Beaumarchais un continuateur de Molière. « Par sa seule création du type de Figaro, dit M. Lintilhac, Beaumarchais est le premier des comiques français après Molière. » Je crois que personne, au contraire, n'est plus éloigné de Molière que Beaumarchais. L'auteur du *Bar-*

1. Brunetière, *Époques du théâtre français*, et Lintilhac dans son *Histoire de la Littérature française*, II, p. 27.

bier a inventé l'esprit et la comédie d'imbroglio. Le théâtre de Molière est le rebours de la comédie d'intrigue et, au sens de Beaumarchais, on peut presque dire que Molière n'a pas d'esprit. Quant au type de Figaro, c'est bien évidemment un type représentatif, social, politique et satirique ; mais, en tant que personnage humain, ce Figaro n'a aucune espèce de réalité vivante et n'est même pas un personnage d'auteur : c'est Beaumarchais et uniquement Beaumarchais. Parade, insulte, envie, éternel feu d'artifice, il lui manque cette force de création qui rend, par exemple, l'existence de Don Quichotte presque historique, tandis que la vie de Figaro cesse avec l'illusion théâtrale. L'ancien valet de comédie, le traditionnel Scapin, a pris le masque d'un gazetier pamphlétaire, qui bafoue le pouvoir, la noblesse, la magistrature, la société, tout l'ancien régime. Je ne vois là positivement ni humanité, ni psychologie, au sens profond du mot [1].

Inférieur au *Barbier,* encombré d'éléments puérils, reconnaissance de la mère de Figaro, paternité de Bartholo, charge grotesque de Bridoison contre la magistrature, le *Mariage de Figaro* est, lui aussi, une comédie d'imbroglio, saisissante par le tour de main et l'exécution, pièce étrange, voluptueuse et malsaine, où tout est douteux et équivoque, où tout le monde est trompeur et trompé, où chacun se grise à l'envi de tentation, de rendez-vous et de mystère : le comte qui aime Suzanne et qui aime sa femme, la comtesse qui aime Chérubin et qui aime son mari, Figaro qui s'oublie avec la fausse comtesse, et ce délicieux Chérubin qui aime sa marraine parce qu'il aime la femme. Chérubin est la véritable création de Beaumarchais. Nous retrouverons cet adolescent vicieux dans le *Chandelier* de Musset et, plus jeune encore, dans le petit Justin de *Madame*

1. Le type de Figaro existe déjà dans la *Fausse suivante* de Marivaux, jouée 50 ans avant le *Barbier*. On trouve, dès la 1re scène, le ton du fameux monologue de Figaro.

Bovary. A part celui-là, aucun des personnages n'existe en dehors de la représentation. Et cependant la pièce est vivante comme une pièce de notre temps, parce qu'elle a une âme et un souffle invincibles, et cette âme, ce souffle, c'est Figaro, toujours Figaro, l'esprit infatigable, étincelant, éblouissant, éternellement jeune. Le dialogue du *Mariage* et du *Barbier* semble écrit d'hier. Non seulement Dumas fils et Sardou viennent de là en droite ligne, mais Scribe aussi leur empruntera la nouveauté de tous les trucs scéniques qu'un siècle d'usure ne démodera pas, rendez-vous, quiproquos, méprises, armoires, portes ouvertes ou refermées, jusqu'aux *Dominos roses* d'Hennequin.

Ce qui est surprenant, c'est que Beaumarchais qui, avec deux pièces retentissantes, faisait presque une révolution politique, ne s'est pas douté une minute qu'il apportait en même temps une révolution littéraire. Il s'est obstiné à tourner le dos à son propre talent et à sa véritable vocation. Malgré l'insuccès d'*Eugénie* et des *Deux amis,* tout son effort, toute son ambition visent la comédie larmoyante ; il y revient, s'y remet, et, reprenant ses notes, il ajoute au *Barbier de Séville* et au *Mariage de Figaro* cette prétentieuse et prosaïque *Mère coupable,* qui fut sa pièce de prédilection. Il déclare même n'avoir fait le *Barbier* et le *Mariage de Figaro* « que pour préparer la *Mère coupable* » et son fameux Begearss, « le second Tartuffe », qui lui semble sa plus belle création ; bref il n'apprécie que la *Mère coupable*. Voilà le genre de théâtre que Beaumarchais aimait par-dessus tout et dont il a donné la théorie dans de longs manifestes, la *Préface* d'*Eugénie,* l'*Essai sur le drame sérieux,* où il ne fait guère que développer les idées de Diderot, bien qu'il ait excellemment exposé son nouveau procédé de dialogue et qu'il ait dit dans la *Préface* du *Mariage de Figaro* des choses très originales sur l'ancienne tragédie française. Les prétentions critiques de Beaumarchais sont inté-

ressantes à étudier, précisément parce qu'il n'a jamais attaché d'importance qu'à ses pièces mélodramatiques, et que son vrai titre de gloire fut, au contraire, d'avoir inventé le théâtre d'esprit et d'imbroglio[1].

Mais l'auteur du *Barbier* ne s'est pas fait une réputation par ses seules comédies. Ses *Mémoires* sont une production unique, pour le talent, le retentissement et les conséquences.

Au cours d'un procès successoral avec le comte de La Blache, Beaumarchais désira parler au rapporteur de son affaire, M. Goëzman, conseiller au Parlement de Paris. La femme de ce magistrat s'offrit, moyennant une somme d'argent, à lui faciliter l'audience. En fin de compte, Mme Goëzman ayant gardé les quinze derniers louis qui n'avaient pu lui faire obtenir cette entrevue, Beaumarchais réclama son argent. On refusa de le lui rendre. Il protesta et, pour le réduire au silence, M. le conseiller Goëzman lui fit un procès en tentative de corruption. Voilà, en gros, le fond de l'histoire.

Le coup de génie de Beaumarchais fut de prendre le public à témoin, de l'établir juge du débat et de lui raconter l'affaire dans ses *Mémoires de défense* (1773-1774), chef d'œuvre de moquerie, pamphlet formidable, vrai miracle de démonstration et de dialectique, dont le succès acheva de discréditer la magistrature. Rien de plus dramatique que cette lutte, entreprise par un obscur citoyen contre un des membres les plus influents du Parlement ! Beaumarchais discute et réfute avec une frénésie endiablée. Faits, accusations, raisons, démarches, preuves, présomptions, interrogations, répliques, rien n'est oublié. L'homme de lettres risque bravement à ce jeu son repos, sa fortune, son honneur; et Paris

1. Loménie fait remarquer que le *Mariage de Figaro* est toujours d'actualité. Beaumarchais en avait donné la raison : « Les vices, les abus ne changent point, mais se déguisent sous le masque des mœurs dominantes » (Cf. aussi le livre de Lintilhac, *Beaumarchais et ses œuvres*).

se passionne et éclate de rire, en lisant les contradictions inénarrables où patauge Mme Goëzman...

Mais ces *Mémoires* sont plus qu'une polémique écrasante ; il faut y voir une grande comédie d'observation, une peinture comique, humaine, vivante, écrite par un homme de théâtre qui savait bafouer le ridicule, camper un personnage, tuer d'un mot son adversaire. Ironie violente ou raillerie sourde, comme dans la fameuse prière à l'Être suprême, où l'auteur remercie Dieu de lui avoir donné de pareils ennemis, ces *Mémoires* abondent en scènes moliéresques de premier ordre, entre autres les confrontations avec Mme Goëzman, qui nous dévoilent tout un côté déconcertant et réjouissant de l'âme féminine. Le scandale provoqué par cette *publication* n'est plus pour nous qu'une curiosité historique. Ce qui demeure, c'est l'impérissable vérité des portraits, depuis les gros bonnets jusqu'aux comparses, Mme Goëzman, le libraire Jay, Dairolles, Baculard, Marin !... Rien de curieux comme le quatrième mémoire, l'étourdissant résumé du procès et le récit de l'audience avec les réponses devant la Cour, chef-d'œuvre de verve et de bonne humeur, qui montre irrésistiblement le caractère même des magistrats, l'indulgent et impartial président, et ce grincheux conseiller Nicolaï accusant Beaumarchais de lui avoir fait la grimace[1] !...

En somme, les *Mémoires* sont un roman vrai, un roman profond par l'observation, pittoresque par le dialogue, l'intérêt, l'intrigue, les situations comiques qui dominent et font oublier le côté juridique de l'histoire... La lecture des quatre premiers *Mémoires* peut suffire ; le reste est plus spécial et sans grande portée littéraire.

Le style des *Mémoires* est assez difficile à définir. Beaumarchais continue de parader et de jeter au public

1. L'aventure arrivée à la sœur de Beaumarchais et connue sous le nom de l'incident *Clavijo*, jolie page de vie réelle, est encore une chose intéressante à lire, à la fin du quatrième mémoire. Gœthe, on le sait, en a tiré un drame.

ses victorieuses tirades révolutionnaires ; mais il est ici surtout dialecticien et polémiste, et il n'écrit pas pour plaire, mais pour convaincre. Un certain ton déclamatoire à la Rousseau (prétention à la vertu et appel au sentiment) remplace chez lui la souplesse et l'émotion. Comparez aux *Mémoires* les *Lettres de la Montagne*. Beaumarchais aussi manie l'antithèse, mais son style, sec et nu, finement articulé, tout en nerfs, n'a ni l'ampleur, ni l'ardente coulée des phrases de Rousseau. Il y a assurément du Rousseau dans les *Mémoires*, un Rousseau à qui il ne resterait que de l'esprit. La prose de Beaumarchais n'est pas une prose d'art ou de sensibilité, mais une langue de théâtre, de libelle et de grand journalisme. Né pour l'intrigue et les affaires, cet homme avait trouvé là un sujet à sa taille, un sujet qui activait et surexcitait son talent en mettant en jeu sa destinée, son existence, son être entier ; et c'est, en effet, parce qu'il a écrit ce pamphlet avec *tout son être* que les *Mémoires* sont à peu près un chef-d'œuvre.

CRÉBILLON ET LA TRAGÉDIE

Le XVIIIe siècle n'a peut-être pas eu tort de faire à Crébillon la réputation d'un véritable poète dramatique. C'était, en effet, apporter quelque chose de nouveau à la scène que de forcer la tragédie à exprimer tout ce qu'elle pouvait contenir de tragique. L'œuvre de Crébillon est la préface du mélodrame qui triomphera au XIXe siècle.

L'auteur de *Rhadamisthe* a plus que l'énergie qui manquait à Voltaire : forcené, furieux, toujours hors de lui, perdu dans les égarements, les crimes et les remords, il nous a donné un théâtre de terreur et de paroxysme, où la situation tient lieu de psychologie et où les personnages sont emportés à la dérive, à travers les aspérités d'un dialogue exclamatif et barbare, parfois à peine français. Un collégien relèverait les incorrections

qui déparent à chaque instant cette versification étriquée et dure :

Prince, je vous ai cru *parti pour* la Colchide...
Avare de mon sang, s'est *abstenu du mien...*
Quel que soit le *devoir du nœud* qui vous engage...
Prétextant sa *fureur sur la mort* de son frère...
Le soin de me venger *en fut* seul la raison...
Je le *sais d'un vaisseau* qui vient d'entrer au port...
Pour étouffer ces bruits, *qui dans un Sénateur,*
Pourraient, en vous blessant...
Je veux, à *commencer par* le plus fier de tous, etc.

Ces incorrections constituent la langue courante de Crébillon, et ses plus beaux vers même sont courts de souffle, la platitude arrive, le goût manque : on sent partout un poète mal à l'aise dans ses tours de phrases. Le désespoir d'Oreste (*Électre*, V, 9) et le beau discours de Pharasmane à Hiéron, dans *Rhadamisthe et Zénobie* (Act. II, sc. II) peuvent passer pour ce que Crébillon a écrit de plus soutenu. Malgré l'absence d'harmonie et de goût, qui est son vice irrémédiable, ses pièces révèlent néanmoins un tempérament dramatique qui s'impose.

Crébillon n'a écrit que deux tragédies supportables : *Rhadamisthe et Zénobie*, qui rappelle *Mithridate* et qui fait beaucoup d'effet au théâtre, et *Atrée et Thyeste*, impossible à la scène, à cause du dénouement, qui est le comble de l'horreur : Atrée offrant à boire à Thyeste un verre de sang de son propre fils, qu'il a fait tuer. Tout Crébillon est là : fond rudimentaire, sujet atroce, psychologie nulle.

On relit encore Crébillon, mais on le joue rarement, et il ne peut guère avoir qu'un succès de curiosité rétrospective. La meilleure étude qu'on ait publiée sur lui est dans le *Cours de Littérature* de La Harpe.

Du Belloy est un auteur peu connu qui eut des jours de succès et même de triomphe. Sincère, désintéressé,

cherchant des conceptions originales, il est un de ceux qui ont tenté de nationaliser notre art dramatique, en écrivant des tragédies françaises et non plus des tragédies grecques ou romaines. Renouveler la tragédie, c'était évidemment une noble ambition ; mais il ne s'agissait pas simplement de trouver des sujets nouveaux ; il y fallait encore du talent, et la forme autant que le fond était à rajeunir. Il a manqué par-dessus tout à Du Belloy d'être poète. Son style déclamatoire et barbare rend ses pièces à peu près illisibles. Son *Siège de Calais* (1765) est une œuvre fortement conduite, qui donne une belle impression d'ensemble à la scène, et dont le succès prit les proportions d'un événement patriotique. Du Belloy est aussi l'auteur de cette célèbre *Gabrielle de Vergy* que les femmes ne pouvaient voir jouer sans s'évanouir d'horreur au Ve acte, quand l'époux fait manger le cœur de sa propre femme à son amant (1777).

Après Du Belloy, il suffit de mentionner, parmi les auteurs dramatiques du XVIIIe siècle, les noms de Lemierre, médiocre poète, et de La Harpe, qui traîna la tragédie à la remorque de Voltaire, dont il fut le Campistron sentimental.

MAURY. — DE BROSSES

L'abbé Maury a écrit sur l'*Éloquence de la chaire* un ouvrage distingué, qui est resté classique et dont bien des chapitres n'ont pas vieilli. Ce qu'il dit sur le style, les procédés et les expressions (de XXII à LVI) est d'un homme de goût et qui sait écrire[1]. L'abbé Maury apprécie avec beaucoup de pénétration Bossuet, Massillon, Cicéron, Bourdaloue, Fénelon, Démosthène... Cet *Essai sur l'éloquence de la chaire* contient, en outre, des citations qui donnent une idée très juste de certains auteurs

1. Voir, comme exemple de sa manière, le chap. LXVIII sur Thomas.

qu'on ne lit plus, et il nous apprend en même temps quantité de choses amusantes. (Sur les sermons de Saurin, LXII ; Bridaine, XX ; Blair, LXVI.)

Parmi les auteurs qui ont contribué à développer au XVIIIe siècle le goût de l'histoire et des beaux-arts, il faut nommer le Président de Brosses, l'auteur des *Lettres écrites d'Italie*. Homme d'érudition et d'esprit, le seul critique d'art de l'époque avec Diderot, de Brosses est encore aujourd'hui un bon guide de Rome antique et moderne. Tout le passionne, anecdotes, mœurs, vie romaine, archéologie, peinture, sculpture, jusqu'aux intrigues et au conclave (Lettres LI et LII), jusqu'aux fabriques de mosaïque et aux procédés des couleurs. (Lettre XLVIII) Il faut porter ce volume dans sa valise en allant à Rome. Il est intéressant à lire sur place.

LA HARPE. — MARMONTEL

Depuis Boileau jusqu'à Mme de Staël, qui a définitivement brisé la tradition classique, l'analyse des beautés et l'explication des règles étaient à peu près la seule façon de comprendre et d'enseigner la littérature. La critique littéraire ne relevait que du goût, très peu de l'histoire, et pas du tout de la psychologie. Le Batteux, Marmontel, La Harpe ont professé les Belles-Lettres sans jamais se préoccuper d'érudition historique ou de renseignements biographiques.

Malgré ces défauts, certaines parties du *Cours de Littérature* de La Harpe sont encore utiles à consulter aujourd'hui, notamment les études sur les écrivains du XVIIIe siècle. Par contre, tout ce qui regarde la Littérature et la Philosophie grecques est superficiel. La Harpe connaissait mal ces matières. Il savait un peu mieux ses lettres latines, mais il ignorait complètement notre Moyen Age. Bon guide pour tout ce qui concerne le XVIIe siècle, il a du jugement et de l'enthousiasme, et malgré son exclusive préoccupation de langue, de composition et

de style, je crois qu'il y aurait du profit à le relire. Les esthètes de notre époque ont tort de mépriser ces questions de métier et ce genre de démonstrations, quelquefois un peu pédantes. La Harpe est un agréable introducteur de notre Littérature classique.

Plus théoricien que lui et non moins ignorant de l'Antiquité, Marmontel représente au XVIIIe siècle le vrai type officiel du professeur de rhétorique. Ses *Éléments de Littérature* ont longtemps servi de modèle à tous les manuels scolaires. Les parties didactiques relatives à la production française y sont encore assez consciencieusement traitées. Marmontel a aussi écrit des ouvrages d'imagination ennuyeux : les *Contes moraux*, *Bélisaire*, les *Incas*. Cependant ses *Mémoires* passent pour une des meilleures peintures de la vie littéraire au XVIIIe siècle.

CHAPITRE XVI

MORALISTES ET DESCRIPTIFS

Le mérite secondaire de Vauvenargues. — La place de Chamfort et de Duclos. — Une victime de l'esprit : Rivarol. — Poésie descriptive : le rôle et le talent de Delille. — Prose descriptive : Volney est-il un précurseur ?

VAUVENARGUES

Vauvenargues est un moraliste de second ordre, de tournure d'esprit tempérée, qui a traité avec goût des questions générales et philosophiques, d'un intérêt secondaire. Sa judicieuse *Introduction à la connaissance de l'esprit humain* n'est pas une production qui se recommande par la profondeur d'analyse. Le rayonnement de Vauvenargues éclaire, mais n'illumine pas : c'est un crépuscule. Duclos et Sénac de Meilhan lui sont très souvent supérieurs. Les titres de chapitres de Vauvenargues, thèmes d'idées moyennes et de courtes dissertations, indiquent bien son genre de talent : *De l'esprit, Fécondité, Pénétration, Du goût, De l'éloquence, De l'invention, Du sérieux, Du sang-froid, Des passions, De l'amour-propre, De la gloire, De l'avarice, De l'amitié, De la haine,* etc.

Les *Conseils à un jeune homme* ne sont qu'un examen agréable de l'esprit de conduite dans les rapports

sociaux. Il y a beaucoup plus de vivacité dans les *Réflexions, Maximes* et *Pensées détachées,* et il faut louer les clairvoyantes pages de critique sur Corneille, Boileau, Racine, Molière, etc. En général, on lit sans passion, mais non sans plaisir, cette prose irréprochablement correcte, très appliquée, un peu engourdie, plus nette qu'expressive et dénuée de toute originalité verbale.

Vauvenargues est un timide, sans indignation dans la satire, sans relief dans les mots, sans profondeur dans l'observation. Malheureux, triste, déçu, homme de paix et de tolérance, il ne parle jamais de Dieu, mais il prêche une sorte de morale et de vertu, qui laisse deviner à travers les lignes je ne sais quelle préoccupation religieuse, « d'une obscurité douce » a dit Sainte-Beuve. Il y a même des élans de prière sur la mort. Séduit par la bonté de son âme, qui valait mieux que ses écrits, Voltaire prôna Vauvenargues et le mit en lumière. On aimait tout naturellement l'écrivain, lorsque l'on connaissait l'homme, et ce fut là peut-être le secret de sa notoriété.

CHAMFORT, DUCLOS, RIVAROL

Misanthrope rancuneux et homme d'esprit, Chamfort a écrit de médiocres pastiches de Racine, deux comédies, la *Jeune Indienne* et le *Marchand de Smyrne,* un *Éloge de Molière,* un *Éloge de La Fontaine,* enfin des *Maximes* et des *Pensées morales.* L'*Éloge de La Fontaine,* son meilleur ouvrage, est un ensemble de remarques où Chamfort a mis du style et des antithèses, mais dont les idées ne dépassent pas l'ancienne critique classique à la La Harpe. Pour La Fontaine, par exemple, il examine les fables et le fabuliste, la morale de Montaigne et celle de La Fontaine, Molière et La Fontaine, etc., morceaux faciles et prévus, qui ne prouvent pas grand'chose. La Fontaine « conservera le surnom d'inimitable » ; « chacun de ses personnages a son

caractère particulier » ; il peint « rapidement d'un trait » ; sous sa plume « les plus petites choses grandissent, etc.... » Voilà les découvertes de Chamfort... Mais son style a de l'agrément.

Ses *Maximes et Pensées* semblent d'un sous-Vauvenargues dont l'esprit tournerait constamment au bon mot. Bien des pages dialoguées de Chamfort ne sont ainsi qu'une suite de mots d'esprit. Il allume son feu avec les *broutilles* de l'observation, et, bien qu'il s'assimile à ravir le tour de La Bruyère, il est souvent, malgré sa préciosité, diffus et confus, et il reste banal à force d'être général. Quelques extraits de Chamfort suffisent à caractériser sa manière amusante. Le fond n'a malheureusement pas beaucoup de résistance, et l'on oublie vite ce que l'on a lu.

Auteur d'un petit livre, les *Considérations sur les mœurs de ce siècle,* digne de rivaliser avec La Rochefoucauld et La Bruyère, Duclos n'est pas un peintre supérieur du cœur humain. Il glane dans des champs déjà moissonnés ; mais son observation a de la netteté et de la saillie, et ses chapitres sur les gens de lettres et les gens de fortune peuvent encore se lire avec plaisir. Il sait *détailler* et *particulariser* même en traitant des sujets généraux comme le Ridicule, l'Affectation, la Singularité, le Crédit, la Vertu, la Reconnaissance, la Politesse. Livre sérieux, un peu uniforme, mais remarquable par la précision du style.

Outre des *Mémoires sur Louis XIV et Louis XV,* nous avons de Duclos une *Histoire de Louis XI,* écrite d'après celle de Legrand et qui se recommande également par un ton de très bonne prose. Voltaire appelait Duclos : « Salluste. » — « Justin eût suffi », dit Sainte-Beuve.

Historiographe du roi, Duclos est une des plus franches personnalités du XVIIIe siècle, une sorte de bohême bourgeois, caractère bourru, nature loyale, esprit sec, capable de voyager en Italie sans soupçonner l'existence

des Beaux-Arts. Au demeurant, un des hommes les plus spirituels de son temps et dont les mots et les boutades furent célèbres.

Il est arrivé un grand malheur à Rivarol : il a eu plus d'esprit que de talent, ou plutôt l'esprit lui a tenu lieu de talent, et l'ivresse de la conversation a tué chez lui le penseur et l'écrivain. Ce brillant improvisateur, qui passa sa vie à critiquer et à trancher avec la fatuité d'une Sibylle sur son trépied, avait la parole illuminatrice et fulgurante, comme un météore qui s'éteint en éclairant tout. Avec plus de fond et moins d'ingéniosité que Chamfort, Rivarol écrit un style encore très classique, mais déjà paresseux, sans physionomie et sans couleur, qui n'a plus rien de sa conversation éblouissante, style de grand journaliste, d'haleine longue, et qui ne parvient pas à s'enlever du papier.

Rivarol est une élégante propriété de campagne, où il y a des allées sérieuses et de belles pensées, mais où l'on s'ennuie au bout d'une heure de promenade. Il faut du courage pour relire son *Discours sur l'universalité de la langue française,* rempli d'idées moyennes très justes, bonne appréciation des langues et des littératures et certainement son plus estimable ouvrage. Le *Petit Almanach de nos grands hommes* et le *Petit Dictionnaire de la Révolution* sont des œuvres beaucoup plus amusantes. Le pamphlet met à l'aise le côté mordant de cet esprit réactionnaire, si banal quand il fait de la philosophie[1], mais qui a bien regardé, bien analysé les choses de son temps, et qui avait peut-être la vocation de l'histoire, à en juger par certaines scènes fortement présentées. Je ne crois pas qu'il soit bien utile de lire Rivarol, en dehors de quelques chapitres de critique litté-

1. Dans son *Discours sur l'homme intellectuel,* Rivarol traite les grandes questions, Dieu, l'âme, le gouvernement, les passions, les lois, la morale. La deuxième partie (Religion, philosophes, Révolution) est intéressante. C'est que Rivarol est alors un témoin qui raconte ce qu'il a vu.

raire et du recueil de ses mots d'esprit, qui font toujours passer une heure agréable...

Ne quittons pas les moralistes du XVIIIe siècle sans signaler un petit livre trop peu lu et qui, pour la profondeur et la qualité, dépasse Chamfort, Rivarol, Duclos et même Vauvenargues. Ce sont les *Considérations sur l'esprit et les mœurs* de Sénac de Meilhan, ouvrage digne des très bons écrivains classiques.

Il y a, au XVIIIe siècle, des auteurs à peu près inconnus qu'il faut se donner la peine de découvrir. Il en est d'autres qui furent vite célèbres et encore plus vite oubliés. De ce nombre est l'abbé Barthélemy, l'auteur du *Voyage du jeune Anacharsis* (1788). Le succès de cet ouvrage fut tout d'actualité. A la veille des États Généraux, l'évocation de l'antiquité et l'enthousiasme pour Sparte enchantèrent le public libéral de l'époque, qui prit pour la Grèce authentique d'Épaminondas une Grèce artificielle, élégante et française, embellie de trente mille citations. L'idée parut originale. C'était le premier essai de ce genre de reconstitution vivante que tentera plus tard Dezobry, avec plus d'érudition, à l'exemple des ouvrages allemands.

L'archéologie et l'antiquité furent, pendant la seconde moitié du XVIIIe siècle, l'objet d'une véritable renaissance (Découverte d'Herculanum et de Pompéi, voyage du Président de Brosses, écrits du Comte de Caylus, Choiseul-Gouffier, traductions Winckelmann, etc...). Mais ceci nous entraînerait trop loin.

DELILLE

La poésie descriptive fait son entrée dans notre littérature avec les œuvres de Louis Racine, estimable poète, qui n'a que le défaut d'être incurablement fastidieux. Son poème *La Religion* (1742) lassera toujours les lecteurs les plus intrépides.

Saint-Lambert, dans ses *Saisons,* est plus artificiel encore et sa rhétorique plus apprise : c'est un élève qui a suivi à la lettre le conseil de Buffon de n'employer que les termes les plus généraux.

Mêmes défauts chez Boucher. Tous ces poètes se ressemblent. On les confond dans le même éloignement. « Ils plaisent et ennuient à la fois », disait le prince de Ligne.

Élève de Louis Racine, Delille eut de son vivant la réputation d'un homme de génie et savoura d'avance la gloire de sa propre immortalité. On méprise peut-être un peu trop aujourd'hui cet amplificateur étonnant, qui fut le roi incontesté de la poésie et des salons. Célèbre par ses périphrases, Delille reste malgré tout le premier poète de son temps, un maître en marqueterie et en mosaïque, un homme rompu à tous les secrets de la langue des vers. On ne poussera pas plus loin la souplesse, le métier, les ressources du mécanisme verbal. Si ce n'est là toute la poésie, c'en est, du moins, une partie importante et qui mérite d'être louée.

Les romantiques ont certainement abusé de la description ; mais la manie de décrire nous vient directement des classiques et s'est continuée après eux. Avec infiniment plus de talent, Chénier ne faisait pas autre chose dans son *Hermès* que du Delille supérieur. Romantiques ou Parnassiens, Leconte de Lisle, Gautier, Louis Bouilhet (*Les Fossiles*), etc., ont seulement huilé, bariolé leur palette et remplacé l'ancienne versification sèche par la couleur exotique ou historique ; mais c'est bien le même procédé et c'est toujours du Delille. Jusqu'à Hérédia, Samain et Henri de Régnier, nature, mythologie ou paysages, notre poésie n'est encore que de la poésie descriptive.

Peu de poètes ont déployé plus d'audace et d'habileté techniques que l'auteur de la traduction des *Géorgiques,* son meilleur ouvrage. Victor Hugo qui, ne l'oublions pas, débuta par l'admiration de Delille, n'eut

presque plus grand'chose à faire après lui pour libérer et désarticuler le vers français. La traduction de l'*Énéide,* publiée à 50000 exemplaires et si appréciée dans les études classiques, est une production beaucoup plus faible. Dans ses *Trois Règnes,* miracle de difficultés vaincues, Delille a chanté le feu, l'air, l'eau, la terre, les minéraux, l'homme. Aucun sujet n'effrayait son inspiration. Il mettait en vers *les Jardins, la Conversation, l'Imagination, l'Homme des Champs,* tric-trac, échecs, billard, maître d'école, chasses, fresques, arts mécaniques, scènes champêtres, insectes, vers à soie. De pareils sujets auront toujours quelque chose de disproportionné et de puéril ; mais les efforts de facture, les procédés d'exécution qu'ils ont exigés ont eu pour résultat de détendre et de préparer le nouveau vers français, que Chénier devait si supérieurement modeler. On a beau railler Delille, on trouverait facilement dans son œuvre de quoi faire un recueil d'honorables descriptions. Celle de la *Mémoire,* par exemple, est une chose parfaite, et l'on a loué chez Sully Prudhomme des peintures de nuances moins méritoires.

Ce qui manque à l'auteur des *Jardins,* c'est la sensibilité et l'émotion, qui sont l'âme et la vie de toute poésie. La sienne n'est trop souvent qu'une poésie d'exécution et de décoration, où dominent les rimes en adjectifs, les fades périphrases, les épithètes banales, les constructions monotones. Une fois le gaufrier trouvé, il n'y a pas de raison pour finir. Et Delille, en effet, ne finissait jamais... Il a fait plus de 100000 vers. C'est trop pour un vrai poète.

VOLNEY

Volney est un des rares hommes qui n'ont pas eu besoin de beaucoup de talent pour se faire une réputation. Il lui a suffi d'être un voyageur sérieux et un écrivain appliqué. Son incrédulité déclamatoire, l'intérêt réel de

ses voyages, ses cours publics et ses paradoxes historiques lui valurent la célébrité d'un continuateur de l'esprit encyclopédique, à classer dans la survivance voltairienne, avec Condorcet, Ginguené, Destutt de Tracy, Cabanis et Broussais.

Le meilleur ouvrage de Volney, *Les Ruines* (1791), est un livre humanitaire où s'étale avec emphase toute la vieille défroque philosophique du XVIIIe siècle : loi naturelle, déisme vague, sensiblerie à froid, catéchisme antireligieux, laïcisation systématique de la morale, etc.[1].

Volney passe pour le précurseur de la description imagée et pittoresque, pour un ancêtre direct de Chateaubriand et de Bernardin de Saint-Pierre. Sainte-Beuve hésitait à le croire. C'est un point intéressant à éclaircir.

D'abord *Les Ruines*, comme le *Voyage en Égypte et en Syrie,* contiennent peu de descriptions. La plus remarquable, le fameux tableau du désert, compte à peine une trentaine de lignes. Le voici :

Le soleil venait de se coucher , un bandeau rougeâtre marquait encore sa trace à l'horizon lointain des monts de la Syrie : la pleine lune à l'orient s'élevait sur *un fond bleuâtre,* aux planes rives de l'Euphrate : le ciel était pur, l'air calme et serein ; l'éclat mourant du jour tempérait l'horreur des ténèbres ; la fraîcheur naissante de la nuit calmait les feux de la terre embrasée : les pâtres avaient retiré leurs chameaux ; l'œil n'apercevait plus aucun mouvement sur la terre *monotone et grisâtre* ; un vaste silence régnait sur le désert ; seulement à de longs intervalles on entendait les lugubres cris de quelques oiseaux de nuit et de quelques *chacals*... L'ombre croissait, et déjà dans le crépuscule mes regards ne distinguaient plus que les fantômes blanchâtres des colonnes et des murs... Ces lieux solitaires, cette soirée paisible, cette scène majestueuse, imprimèrent à mon esprit un recueillement religieux. L'as-

1. « *Jusques à quand* l'homme importunera-t-il les cieux d'une injuste plainte ? *Jusques à quand,* par de vaines clameurs, *accusera-t-il* le sort de ses maux ? *Ses yeux seront-ils donc toujours fermés à la lumière,* et son cœur aux insinuations de la vérité et de la raison ? » *Ruines,* chap. III.

pect d'une grande cité déserte, la mémoire des temps passés, la comparaison de l'état présent, tout éleva mon cœur à de hautes pensées. Je m'assis sur le tronc d'une colonne; et là, le coude appuyé sur le genou, la tête soutenue sur la main, tantôt portant mes regards sur le désert, tantôt les fixant sur les ruines, je m'abandonnai à une rêverie profonde[1].

Évidemment ce morceau de rhétorique annonce *René* et le *Génie du Christianisme*. Nous allons voir où Volney a pris ce ton. Achevons l'inventaire.

Point d'autres descriptions significatives dans *Les Ruines*. Quant au *Voyage en Égypte et en Syrie*, c'est un livre exact et complet, dont Chateaubriand faisait grand cas, mais c'est un livre sans émotion, un rapport politique, géographique et ethnographique, qui nous fait connaître l'Égypte et la Syrie sous tous leurs aspects, climats, gouvernement, habitants, race et histoire. Il y a fort peu de peintures. Voici cependant une description du simoun[2] :

« Quand ces vents commencent à souffler, l'air prend un aspect inquiétant. Le ciel, toujours si pur en ces climats, devient *trouble ;* le soleil *perd son éclat* et n'offre plus qu'un *disque violacé*. L'air n'est pas nébuleux, mais *gris et poudreux ;* et réellement il *est plein d'une poussière très déliée qui ne se dépose pas et qui pénètre partout...*, etc.[3]. »

On peut encore noter quelques indications, quelques coups de crayon :

« Thompson ne trouverait en Égypte ni le sifflement des vents dans les forêts, ni les roulements du tonnerre dans les montagnes, ni la paisible majesté des bois antiques, ni l'orage imposant, ni le calme touchant qui lui succède...[4] »

1. *Les Ruines*, ch. I.
2. *Voyage en Égypte et en Syrie*, chap. IV.
3. On retrouve le souvenir de ces lignes dans la description du Simoun de l'*Itinéraire* et des *Martyrs*.
4. *Voyage en Égypte et en Syrie*, chap. XVIII.

Ce sont là, je crois, à peu près toutes les traces de descriptions que l'on trouve dans Volney, si l'on ajoute ce qu'il dit des montagnes du Liban[1], la peinture purement architecturale de Baalbek[2] et la description de Palmyre, qui est seulement énumérative[3].

Il est bien vrai que ces passages ont, à travers leur emphase, une vivacité de sensation remarquable. L'explication est facile. D'abord Volney avait lu Rousseau de très près (les théories discutées dans la grande assemblée finale des *Ruines* en sont la preuve) et certainement aussi Volney avait lu l'admirable *Voyage à l'Ile de France* de Bernardin, paru en 1773, et peut-être même les *Études de la nature,* publiées en 1784. (Le *Voyage en Égypte et en Syrie* est de 1786 et *les Ruines* de 1791.) Après Buffon, Rousseau, les œuvres de Ramon et le *Voyage à l'Ile de France,* les descriptions de Volney ne surprennent plus, et, au lieu d'être un initiateur, il apparaît tout simplement comme un bon élève. Son seul mérite est d'avoir écrit, à force de vérité et d'exactitude, quelques peintures énergiques comme celle du chameau, bien supérieure à la pâle fantaisie de Buffon, et quelques bons portraits dans le genre de celui-ci :

« Imaginez des corps presque nus, bronzés par le soleil et le grand air, reluisant de graisse et de fumée, la tête nue, de gros cheveux noirs, lisses, droits et plats, le visage masqué de noir, de bleu et de rouge, une narine percée pour porter un gros anneau de cuivre...[4] »

Voilà donc à peu près à quoi se réduit le rôle descriptif de Volney. Rhétoricien sans imagination, il a laissé deux ou trois chapitres encore lisibles, notamment le début des *Ruines,* pages d'assez belle allure, mais qui

1. *Id.*, État physique de la Syrie, chap. I.
2. Chap. XXIX, 2e p.
3. Chap. XXX, 2e p.
4. *Voyage aux États-Unis,* t. II, p. 423.

n'ont rien de commun avec Bossuet, quoi qu'en ait dit M. Claretie, dans un moment d'excessive admiration.

Il y a au XVIIIe siècle un certain nombre d'auteurs dont les noms sont parvenus à la postérité, mais dont on ne lit plus les œuvres. Dans un ouvrage uniquement consacré aux *principaux écrivains classiques,* nous ne pouvons que mentionner rapidement ces auteurs de second ou de troisième ordre, qu'on trouvera suffisamment analysés et appréciés dans les diverses *Histoires de la Littérature* publiées depuis ces vingt dernières années : Florian, dont les *Fables* méritent d'être placées immédiatement après celles de La Fontaine ; Thomas, esprit tendu et déclamatoire, qui eut des qualités de critique et d'éloquence ; Mlle de Lespinasse et ses lettres passionnées, la *Religieuse Portugaise* et ses lettres exquises ; Ducis, le déplorable arrangeur de Shakespeare, auteur d'*Abufar,* sa seule tragédie personnelle ; les hommes de théâtre, comme Dancourt, Destouches ; les littérateurs philosophes ou simples hommes d'esprit, Mably, Hénault, l'abbé de Saint-Pierre, Galiani, Lamotte, le prince de Ligne, etc., etc.

D'Alembert n'est pas à dédaigner. Sa *Réponse à la Lettre sur les Spectacles* a de l'autorité et de la verve, et ses *Éloges* forment un complément indispensable à l'histoire anecdotique et biographique des grands écrivains français. Il n'y a pas de lecture plus intéressante.

Malgré l'emphase et la grandiloquence, Dupaty a mis à sa façon de la sincérité dans ses *Lettres sur l'Italie.*

Nous avons de Gilbert une satire contre *le XVIIIe siècle,* où abondent les vers pleins et forts.

Le *Méchant* de Gresset mérite d'être signalé comme œuvre de poésie spirituelle et facile ; et l'on peut tenir

Vert-Vert pour un chef-d'œuvre de versification et de bon goût.

On a tort de ne plus lire les odes d'Écouchard Lebrun (1729-1807) qui parvint un moment à donner l'illusion du talent. Il a de beaux vers, et sa magnificence n'est pas toujours ridicule.

Le Franc de Pompignan a mis aussi de l'élévation, du ton et de l'accent dans ses imitations des Psaumes; mais c'est encore de la rhétorique surannée et froide. Son *Ode sur la mort de J.-B. Rousseau* fut estimée. C'est celle qui commence par ces vers :

> Quand le premier chantre du monde
> Expira sur ces bords glacés...

et qui finit par la strophe célèbre :

> Le Nil a vu sur ses rivages
> Les noirs habitants du désert...

Je crois qu'il n'y aurait pas non plus grand profit à relire les productions artificielles de J.-B. Rousseau, qui fut le premier poète lyrique de son temps et qui a été quelquefois heureux dans ses *Paraphrases de la Bible et des Psaumes* et le *Cantique d'Ezéchias*...

CHAPITRE XVII

LES PRÉCURSEURS DU XIXe SIÈCLE

Bernardin de Saint-Pierre et la description réaliste. — Bernardin et Chateaubriand. — *Paul et Virginie*, roman réaliste. — Chénier, poète classique et romantique. — Rôle et descendance de Chénier.

BERNARDIN DE SAINT-PIERRE

Bernardin de Saint-Pierre n'est pas ce qu'on peut appeler un grand écrivain complet ; c'est surtout un peintre spécialiste de la nature et du paysage ; mais, comme tel, il occupe une place glorieuse dans notre Littérature.

Élève et ami de Rousseau[1], Bernardin de Saint-Pierre a gardé la tournure d'esprit de son maître, sa misanthropie, son talent descriptif, poussé au plastique et au photographique, son amour de la solitude et de la nature, ses théories humanitaires, la foi à la Providence et à la bonté de l'homme. L'amertume en moins, Bernardin est tout entier dans les *Rêveries d'un promeneur solitaire*[2] ; mais c'est aussi un élève de Fénelon et de Buffon.

Lecteur assidu de Fénelon, Bernardin a pris à l'arche-

1. Cf. son *Essai sur J.-J. Rousseau*, le *Préambule* de *l'Arcadie* et les notes.

2. 5e et 7e promenades, surtout.

vêque de Cambrai sa douceur sentimentale et son genre d'argumentation sur l'existence de Dieu[1]. A l'exemple de Fénelon, il rêvait d'écrire un poème en prose, dont il nous a laissé des extraits assez fades, et qui, sous le nom de l'*Arcadie*, eût été une sorte de *Télémaque* des Gaules. Il est heureux que ce projet n'ait pas eu de suite.

Quant à Buffon, son action sur Bernardin s'est exercée en largeur et en grandeur, avec cette différence que Buffon écrivait d'amples évocations de naturaliste-géologue, tandis que le propre de Bernardin est d'avoir par surcroît particularisé, colorié, séparé le trait; d'avoir fait du détail vu, de l'image vivante, de la sensation réaliste, et ceci est important à noter. Buffon était peintre de la nature par contemplation scientifique, et Bernardin par émotion et par sensibilité.

Je ne crois pas qu'il soit bien nécessaire de relire les *Études de la Nature,* qui eurent tant de succès en 1784, vaste panorama de l'Univers, interminable apologie de la Providence, où tout est expliqué et justifié, le mal physique, les fléaux et les maladies. Rousseau croyait l'homme bon; Bernardin croit la Nature bonne. Sorte de *Génie du Christianisme* de la philosophie, qui contient même parfois les titres de chapitres de Chateaubriand (*Du sentiment... De la mélancolie... Plaisir de la ruine... Plaisir des tombeaux... Plaisir de la solitude...*, ch. III) ces *Études* sont écrites avec un optimisme et une puérilité qui font sourire depuis un siècle les savants et même les simples lecteurs. C'est cependant dans ces trois volumes que vous trouverez les plus larges descriptions de Bernardin, et que vous pourrez constater tout ce que cet homme doit à Buffon. Tableaux d'ensemble, continents, plantes, fleurs, mers, climats, éléments et animaux, c'est du Buffon rétréci, moins

1. Cf. ce que dit à ce propos Aimé Martin : *Mémoire sur la vie et les ouvrages de Bernardin de Saint-Pierre*, p. 317, etc.

pompeux, mais mille fois plus pittoresque, comme intensité, ressources, étincellement de palette. Malheureusement Bernardin de Saint-Pierre voit partout le plan divin, et son plaidoyer pour les causes finales a quelque peu discrédité la Providence. Un peintre a toujours tort de philosopher[1].

On peut ignorer les *Etudes* et surtout les *Harmonies de la Nature*, qui reprennent à peu près les mêmes sujets[2]; mais il y a deux ouvrages que l'on doit lire : c'est le *Voyage à l'Ile de France* et *Paul et Virginie*. Le texte intégral du *Voyage à l'Ile de France* ne se trouve que dans les *Œuvres complètes* de Bernardin. Ce qu'on en a publié dans les *Œuvres choisies* ne donne de ce journal qu'une idée très insuffisante. Le talent de Bernardin est tout entier, à l'état de lingot pur, dans ce carnet de notes, le premier en date de ses livres, paru en 1768 et qui a tout à fait la vie tressaillante et crue d'une production de notre époque. Aucun peintre de sensation et de nature, Chateaubriand, Maupassant ou Flaubert, n'a surpassé ce petit livre, qui fut une révolution dans l'art descriptif et qui montre comment Bernardin a complété et vivifié Rousseau. La place nous manque pour choisir des citations suffisantes. Nous renvoyons le lecteur à l'œuvre même.

1. Vous aurez du profit à lire notamment les célèbres pages sur le ciel, t. II, p. 67 (édit. in-8.); le chapitre sur les couleurs, t. II; les nuages, I, 98; bruit du vent dans les forêts, I, 245; les épines, II, 365; les graines, II, 300; la grande description du globe, II, 122; la fameuse description des prairies, I, début, etc. Le 1er volume des *Études* comprend la réfutation des objections contre la Providence; le tome II décrit l'ordre, l'harmonie des lois naturelles et le rapport des hommes avec les plantes; le tome III, le plus faible et le plus ennuyeux, traite de l'homme, sens, morale, sentiment, amour, société, etc... — Il faut excuser chez Bernardin de Saint-Pierre ses théories sur les causes finales. On les retrouve dans le *Spectacle de la Nature* de Pluche et chez tous les vulgarisateurs du XVIIIe siècle (Cf. les *Sciences de la Nature au* XVIIIe *siècle* de Mornet, p. 151-155). Au surplus, les *Études de la Nature* ne sont pas un ouvrage scientifique, mais un livre d'esthétique et de description.

2. Les éléments, la botanique, l'eau, le feu, la terre, l'air, les plantes, les mondes (t. I); la mer, les animaux (t. II); encore les animaux, le système solaire, les planètes, etc. (t. III).

Voici cependant quelques lignes qui peignent bien la manière de Bernardin :

Vers les dix heures du soir, l'ouragan se déclara. C'étaient des rafales épouvantables, suivies d'instants de *calme effrayant, où le vent semblait reprendre des forces.* Il fut ainsi en augmentant pendant la nuit. Ma case en étant ébranlée, je passai dans un autre corps de logis. Mon hôtesse fondait en larmes, dans la crainte de voir sa maison détruite. Personne ne se coucha. Vers le matin, le vent ayant encore redoublé, je m'aperçus que tout un front de la palissade de l'entourage allait tomber, et qu'une partie de notre toit *se soulevait à un des angles* : avec quelques planches et des cordes, je fis prévenir le dommage. En traversant la cour pour donner quelques ordres, je pensai plusieurs fois être renversé. Je vis au loin des murailles tomber et des couvertures dont les *bardeaux s'envolaient comme des jeux de cartes.*

Il tomba *de la pluie* vers les huit heures du matin ; mais le vent ne cessa point. Elle était *chassée horizontalement* et avec tant de violence, qu'elle entrait comme autant de jets d'eau par les plus petites ouvertures. Elle gâta une partie de mes papiers.

A onze heures, la pluie tombait du ciel par torrents. Le vent se calma un peu ; les ravines des montagnes formaient de tous côtés des *cascades prodigieuses.* Des parties de roc se détachaient avec un bruit semblable à celui du canon. Elles formaient en roulant de larges trouées dans les bois. Les ruisseaux se débordaient dans la plaine, qui était semblable à une mer. On n'en voyait plus ni les digues ni les ponts.

Tout le *Voyage à l'Ile de France* est écrit sur ce ton. Il faut plaindre ceux qui accusent Bernardin de n'avoir fait que des descriptions artificielles et poncives.

Deux passages surtout du *Voyage à l'Ile de France* peuvent montrer la force étonnante de ce grand artiste. C'est la tempête du *Canal de Mozambique,* datée juin 1768, et l'*Ouragan dans l'Ile de France,* datée sous la rubrique *Journal météréologique, juillet* et *décembre* 1768.

Il serait encore infiniment intéressant de comparer le *Voyage à l'Ile de France* avec le *Voyage en Amérique* de Chateaubriand. C'est la même notation de choses vues et de sensations en relief. Un parallèle entre la tempête du Canal de Mozambique et la fameuse tempête de la fin du premier volume des *Mémoires d'Outre-Tombe* serait une chose bien instructive. On retrouve partout dans la page de Chateaubriand les expressions et les traits de Bernardin, et l'on peut avoir ainsi la preuve matérielle qu'il sort bien directement de Bernardin de Saint-Pierre. Cette filiation est frappante, non seulement dans ce passage en particulier, mais *à chaque page* de l'œuvre de Chateaubriand :

BERNARDIN.	CHATEAUBRIAND.
J'ouvris ma chambre... L'eau sortait par la porte comme par *l'écluse* d'un moulin. *Voyage à l'Ile de France,* ch. juin 1768.	Au gouvernail, des torrents d'eau s'écoulaient en tourbillonnant, comme à l'échappée d'une *écluse*. *Mémoires.* Naufrage.
Les lames s'élançaient sur le rivage en formant une voûte qui, se *roulant sur elle-même,* s'élevait en écume à plus de cinquante pieds de haut. *Voyage à l'Ile de France.* Lettre 19.	Voici venir cette lame, embrassant la largeur de la passe, *roulant haut* sans se briser, ainsi qu'une mer envahissant les flots d'une autre mer. *Mémoires.* Retour en Europe.
Nous aperçumes en même temps une lame d'eau, qui s'étendait à perte de vue et *se roulait sur elle-même,* en se brisant en écume. Fragment de l'*Amazone.*	
Du milieu de ce massif	A l'Orient, la lune *repo-*

s'élevait une longue flèche de rochers, sur laquelle les nuages *se reposaient*.
L'Arcadie, II.

sait sur les collines lointaines.
Mémoires.
Les Floridiennes.

Les rayons de la lune *reposent* sur la montagne.
(Cité par Paul Albert.
Le Romantisme, p. 230.)

Tantôt la lune *reposait* sur des groupes de nues, qui ressemblaient à la cime des hautes montagnes.
La nuit d'Amérique,
2e rédaction.

Je vis le sommet des montagnes couvert de nuages épais, qui *couraient rapidement*.
Voyage à l'Ile de France.
Lettre 16.

Des nuages volaient dans le ciel sur la face de la lune, qui *semblait courir rapidement*.
Les Martyrs. Liv. X.
Velléda.

La réverbération du ciel se répand sur la mer, dont elle *glace* les flots azurés.
Études de la Nature, t. II, p. 76.

Chateaubriand parle dans les *Mémoires* de grands oiseaux vus le matin, « aux ailes glacées de rose ».
Itinéraire. Le Parthénon.

Les oiseaux dont les plumes *sont glacées* de rouge...
Id., t. II, p. 80.

Je me reposai au bord d'un massif d'arbres ; son obscurité *glacée de lumière* formait la pénombre où j'étais assis.
Mémoires.
Les Floridiennes.

L'oiseau le paille-en-queue est *d'un blanc argenté* qui paraît parfois *glacé de rose*.
Id., II, p. 143.

Les vents alizés *cardent* les nuages comme des flocons de *soie*.
Id., t. II, p. 74.

En haut, des nuages, les uns fixes, promontoires ou vieilles tours, les autres flottants, fumées de rose ou *cardées de soie*.
Mémoires.
Les Floridiennes.

Quand le soleil était *descendu* à l'horizon ses rayons brisés *divergeaient* dans les ombres de la forêt, à *grandes gerbes lumineuses*...

Paul et Virginie.

La lumière, *divergeant* entre les troncs et les arbres, projetait sur les gazons des colonnes croissantes et des arabesques mobiles.

Mémoires.

Les Floridiennes.

Le jour velouté de la lune, *descendant* dans l'intervalle des arbres, poussait *des gerbes de lumière* jusque dans l'épaisseur des ténèbres.

Niagara. Nuit d'Amérique.

Les nuages qui flottent çà et là sont d'un beau *gris de perle.*

Voyage à l'Ile de France.

La lune brillait au milieu d'un azur sans tache, et sa lueur *gris de perle descendait* sur la cime indéterminée des forêts.

Atala.

Souvent même le trait descriptif de Bernardin passe par-dessus Chateaubriand, et on le retrouve jusque chez son admirateur, Gustave Flaubert.

BERNARDIN.

La plaine était couverte de rochers... La lune faisait briller leurs sommets, *blanchis de la fiente des oiseaux.*

Voyage à l'Ile de France.

Lettre 25.

FLAUBERT.

Égypte ! Égypte ! tes statues immobiles ont les épaules *blanchies par la fiente de tes oiseaux.*

Flaubert. *La Tentation de saint Antoine.*

Les cygnes argentés, *formant* dans les airs de *longs triangles,* s'avancent jusque dans les îles voisines du pôle.

Études de la Nature, t. II. Harmonies animales des plantes. 27e paragr.

Dans une éclaircie passent des oiseaux, *formant* un bataillon *triangulaire*...

Flaubert. *La Tentation de saint Antoine,* p. 5.

Je signale ces rapprochements à ceux qui aiment l'étude des procédés de style. On pourrait les multiplier par centaines et avoir ainsi une démonstration mathématique de la filiation de Chateaubriand; et, en refaisant le même travail sur Chateaubriand, on aurait la filiation de Flaubert.

Les descriptions opulentes, exotiques et réalistes, qui firent le succès d'*Atala*, existent en réduction non seulement dans le *Voyage à l'Ile de France* de Bernardin, mais dans *Paul et Virginie* et les fragments de l'*Amazone*, avec l'harmonie même de Chateaubriand et de Rousseau.

Le murmure des sources, le beau vert des flots marins, le souffle toujours égal des vents, l'odeur parfumée des veloutiers, cette plaine si unie, ces hauteurs si bien ombragées, semblaient répandre autour de moi la paix et le bonheur.

(*Voyage à l'Ile de France.*)

Prés majestueux et murmurantes forêts, fontaines moussues, sauvages rochers fréquentés de la seule colombe, aimables solitudes qui nous ravissez par d'ineffables concerts...

(*Études*, II, p. 215.)

Les vents qui grondent dans les vallons sauvages, le bruit sourd des flots qui se brisent sur les récifs, cette vaste mer qui s'étend au loin vers des régions inconnues aux hommes, tout me jette dans la tristesse et ne porte dans mon âme que des idées d'exil et d'abandon.

(*Harmonies.*)

Mais l'œuvre la plus émouvante de Bernardin de Saint-Pierre, c'est *Paul et Virginie* (1788). Ne prenez pas cette histoire pour un conte destiné à charmer les jeunes imaginations éprises du premier mirage de l'amour. Flaubert et Maupassant ne s'y sont pas trompés. *Paul et Virginie* est une idylle et une Berquinade

à laquelle le prestigieux talent de l'auteur a donné à un tel degré le son et l'illusion de la vie, que cet immortel récit est devenu une sorte de chef-d'œuvre réaliste. Il a suffi à l'auteur de traiter son sujet avec les procédés d'après nature du *Voyage à l'Ile de France,* pour en faire, malgré la sensiblerie un peu niaise, une œuvre poignante de vérité et d'émotion, saisissante surtout par un ton de naïveté que vous ne retrouverez dans aucune autre production de notre littérature.

Quand Paul et Virginie s'égarent dans la forêt, Paul, désespéré, monte au sommet d'un arbre et crie au milieu de la solitude : « Venez, venez au secours de Virginie ! » comme si tout le monde connaissait Virginie. « Mais les seuls échos de la forêt répondirent à sa voix et répétèrent à plusieurs reprises : « Virginie ! Virginie ! » La négresse marronne, le corps tout rouge des coups de fouet qu'elle a reçus, vient implorer Virginie, qui lui dit : « Pauvre misérable, j'ai envie d'aller demander votre grâce à votre maître. En vous voyant, il sera touché de pitié,.. » comme si ce n'était pas son maître qui l'avait mise dans cet état... Après les imprécations romanesques de Paul apprenant le prochain départ de Virginie, avec quel art l'auteur reprend le sens de la vie, le terre à terre des détails domestiques : « Je n'y puis tenir, dit Mme de la Tour. Mon âme est déchirée. Ce malheureux voyage n'aura pas lieu. Mon voisin, tâchez d'amener mon fils. Il y a huit jours que personne ici n'a dormi. » Relisez la lettre de Virginie à ses parents. Il faut réellement faire effort pour se persuader que c'est une lettre inventée. C'est l'illusion même, cette petite sauvage inconsolable, qui envoie des semences et des noyaux dans son pays natal, et à qui on apprend à monter à cheval à Paris : « Mais j'ai de si faibles dispositions pour toutes ces sciences, que je ne profiterai pas beaucoup avec ces messieurs... » On comprend que le vieux réaliste Flaubert, qui s'y connaissait, n'ait jamais pu lire cette lettre sans « fondre en larmes ».

Quant au célèbre naufrage, il est déconcertant de réalité, parce qu'il est traité comme un fait-divers, avec ses particularités et ses détails de *constat*.

« Il pouvait être dix heures du soir. Je venais d'éteindre ma lampe et de me coucher, etc. » Ou encore : « Je dis alors à Paul : « Allons vers le quartier de la Poudre d'Or, au-devant de Virginie ; il n'y a que trois lieues d'ici. » Nous nous mîmes donc en route vers le nord de l'île. Il faisait une chaleur étouffante. La lune était levée : on voyait autour d'elle trois grands cercles noirs. Le ciel était d'une obscurité affreuse. »

Tout est à lire dans cette œuvre. Malgré le côté volontairement idyllique et la déclamation philosophique du sentencieux vieillard, il n'y a pas de sensiblerie qui tienne, ce livre incarne l'accent vrai, l'amour, la pudeur et surtout le paysage vivant, et il faut conclure avec Maupassant : « Oui, c'est entendu, *Paul et Virginie* est un chef-d'œuvre. »

ANDRÉ CHÉNIER

Chénier est-il le dernier des poètes classiques se rattachant à Ronsard, comme le croit M. Faguet ? ou le premier des romantiques, comme le pense Sainte-Beuve ? ou le dernier poète du XVIIe siècle, comme le déclare Nisard ?

Chénier est peut-être un peu tout cela à la fois. Venu au moment précis où un mouvement d'évolution allait logiquement se produire dans la poésie française, après Jean-Baptiste Rousseau et Lefranc de Pompignan, l'auteur de la *Jeune Captive* a transformé une langue poétique que Parny et Delille avaient fini d'assouplir, de perfectionner... et d'épuiser.

André Chénier est un exemple de ce que peut produire l'imitation de l'antique, quand elle est cherchée, réalisée, mise en œuvre par un vrai poète. Il déclare cent fois en

prose et en vers avoir « voulu créer avec les anciens ». Ronsard, Malherbe ou Boileau, il faut toujours en revenir là. Seulement, cette fois, l'assimilation est faite par un homme qui *est grec*, qui sait le grec et qui, à seize ans, lit Théocrite et Sophocle. Que Chénier ait d'abord imité le fond et les idées et qu'ensuite il n'ait plus imité que l'exécution et la forme, comme il le dit dans son poème l'*Invention* et dans l'Épître III à Lebrun, c'est toujours renouvellement, refonte, renaissance de la poésie française par transfusion de la poésie grecque, transfusion qui donnera aux vers de Chénier un ton nouveau, une harmonie inattendue, une volupté et un enchantement de mots et d'images, désormais inséparables de la langue poétique jusqu'à Leconte de Lisle, Hérédia et Henri de Régnier. Vous n'avez qu'à ouvrir Chénier pour lire à chaque page ce genre de vers *inconnus avant lui* et dont l'harmonie et la beauté plastique ne vieilliront plus :

Dieu, dont l'arc est d'argent, dieu de Claros, écoute...
. . . . . .
La fille de Lycus, vierge aux cheveux dorés..
. . . . . .
Fleurs, bocage sonore et mobiles roseaux,
Où murmure Zéphir au murmure des eaux...
. . . . . .
Sur le coing parfumé le doux printemps colore
Une molle toison, intacte et vierge encore...
. . . . . .
Pleurez, doux alcyons ! ô vous, oiseaux sacrés,
Oiseaux chers à Téthys, doux alcyons, pleurez...
Elle a vécu Myrto, la jeune Tarentine...
Salut, belle Amymone ! et salut, onde amère...
La brebis se trainant sous sa laine féconde. .
. . . . . .
Et d'Hermus aux flots d'or l'harmonieux rivage...
. . . . . .
Et des jeunes rosiers le balsamique ombrage...
Et sans bruit épier sur la grotte pendante
Ce que dira le faune à la nymphe imprudente...

Cette qualité de vers, ce *retentissement antique,* on peut dire qu'on ne les trouve pas avant Chénier, malgré les affinités lointaines avec Parny et Léonard (1766-1771).

Mais, en général, pour le métier et la formule, issu de Ronsard et de la Pléiade, Chénier a essentiellement l'âme et la forme classiques. C'est un affreux païen, libertin et insouciant, un Catulle érotique, qui ne chante que la volupté et n'a pas l'ombre d'un sens religieux quelconque. Dieu, la destinée humaine, le mystère, la tristesse de la vie sont des sujets romantiques totalement étrangers à ce poète qui faisait profession de mépriser Pascal. Sa versification a beau représenter le dernier état de souplesse et de perfection du vers racinien, il y a dans Chénier un Delille irrécusable, un Delille artificiel et banal, avec ses clichés puérils et ses éternelles rimes en adjectifs, comme dans ces vers :

Ainsi, lorsque souvent le gouvernail agile
De Douvre et de Tanger fend la route immobile,
Au fond du noir vaisseau, sur la vague roulant,
Le passager languit, malade et chancelant.

Ou encore :

Que ces *doctes héros,* dont la *main de la gloire*
A *consacré les noms au temple de Mémoire,*
Plutôt que leurs talents inspirent à mon cœur
Les *aimables vertus* qui *firent leur bonheur ;*
Et que de l'amitié ces *antiques modèles*
Reconnaissent mes pas sur *leurs traces fidèles.*
(*Épîtres,* I.)

Il y a même à chaque instant dans Chénier du Boileau tout pur :

Oh ! qu'ainsi parmi nous des esprits inventeurs
De Virgile et d'Homère *atteignent les hauteurs ;*
Sachent dans la mémoire avoir comme eux un temple
Et, *sans suivre leurs pas, imiter leur exemple...,* etc., etc.
(*L'Invention.*)

Heureux qui tourmenté de *flammes inquiètes*
Peut du Permesse encor *visiter les retraites.*
(*Élégie* III.)

Et ce ne sont pas là des citations isolées ; on remplirait des pages avec les vers de ce Chénier-Delille :

Une rustique épouse, et soigneuse et zélée...
M'offrirait le doux miel, les fruits de mon verger,
Le lait, *enfant des sels de ma prairie humide,*
Tantôt *breuvage pur* et tantôt *mets solide,*
En un globe fondant, *sous ses mains épaissi,*
En *disque savoureux à la longue durci.*
(*Élégie* XXXIX. *Aux deux frères Trudaine.*)

On peut voir s'étaler ce mauvais Delille dans l'*Aveugle,* le *Mendiant,* l'*Elégie* XXXIX, *Aux deux frères Trudaine,* etc.

Comme plus tard Delille chantant les *Trois règnes,* Chénier voulut imiter Lucrèce et chanter la Nature et la Science. Il rêvait d'écrire un long poème didactique, et les extraits d'*Hermès* prouvent qu'il eût été capable de transformer la poésie descriptive.

Voulez-vous connaître ce que Chénier a fait de pire dans le genre poncif, lisez le fastidieux poème sur le *Jeu de paume :*

Sous sa main, *rivale des dieux,*
La toile s'enflammait d'une éloquente vie :
Et la ciguë, *instrument de l'envie,*
Portant Socrate *dans les cieux :*
Et le premier consul, *plus citoyen que père,*
Rentré seul par son jugement
Aux pieds de sa Rome si chère...

. . . . . .

Mais au peuple surtout *sauvez l'abus amer*
De sa *subite indépendance ;*
Contenez *dans son lit cette orageuse mer...*
De prière, d'encens, *prodigue nuit et jour,*
Le fanatisme se relève.

. . . . . .

Vous qui savez fonder, *d'une main ferme et sûre,*
Pour l'homme *un code solennel,*
Sur tous ses premiers droits *sa charte antique et pure,*
Ses droits sacrés *nés avec la nature*
Contemporains de l'Éternel..., etc., etc.[1].

On se demande comment l'auteur de ces périphrases démodées a pu écrire les *Elégies,* les *Bucoliques* et même, sur un autre ton, les *Iambes.*

Seulement (et voilà l'important), *en même temps qu'il fait du Delille,* Chénier évolue, son vers grandit, s'assouplit, se modèle, se colore.....

La Provence, odorante et de Zéphire aimée,
Respire sur les mers une haleine embaumée ;
Au bord des flots couvrant, délicieux trésor,
L'orange et le citron de leur tunique d'or ;
Et plus loin, au penchant des collines pierreuses,
Forme la grosse olive aux liqueurs savonneuses
Et ces réseaux légers, diaphanes habits,
Où la fraîche grenade enferme ses rubis.
(*Hymnes,* I. A la France.)

Malgré cette réalisation plastique, Chénier reste encore classique par la qualité de l'inspiration. Le fond et le thème de ses sujets, c'est toujours la vieille mythologie de Ronsard, de Malherbe, de J.-B. Rousseau et des poètes du XVIIIe siècle (Voir l'*Aveugle*). L'originalité de Chénier, c'est d'avoir restauré, retrempé, renouvelé par l'émotion personnelle cette mythologie qui sera celle du Romantisme après Lamartine et Victor Hugo, celle

1. M. Félix Janroy, dans son volume : *La Littérature sous la Révolution et sous l'Empire,* cite bien d'autres exemples curieux du mauvais Chénier à périphrases. — Alfred Michiels (*Histoire des idées littéraires en France,* t. II, p. 130, etc.) a bien montré le Chénier classique et banal ; mais il a tort de ne pas croire à son influence et de dire qu'il « fut sans postérité ». Leconte de Lisle, Hérédia et les Parnassiens nous ont prouvé le contraire.

de Banville, Leconte de Lisle, Hérédia, Régnier, Samain, etc. Chénier a transformé cette vieille mythologie officielle par le lyrisme expressif, par la sensibilité individuelle, par le relief de l'image et du mot. Lisez, par exemple, l'*Epilogue* des *Fragments d'Eglogues* et la *Jeune malade*... La personnalité du poète s'est ainsi de plus en plus dégagée, jusqu'à la *Jeune Captive* :

L'épi naissant mûrit de la faux respecté ;
Sans crainte du pressoir, le pampre tout l'été
Boit les doux présents de l'aurore ;
Et moi, comme lui belle et jeune comme lui,
Quoique l'heure présente ait de trouble et d'ennui,
Je ne veux pas mourir encore.

Dans la *Jeune Captive* Chénier s'est enfin *trouvé ;* il est *lui*, rien que *lui ;* il a créé un genre de poésie déjà tout proche de nous et qui commence une école. Après avoir fait du Casimir Delavigne et des *Messéniennes* dans ses premières *Odes*, Victor Hugo fera du Chénier à la façon de la *Jeune Captive*, lorsqu'il écrira *Moïse sauvé des eaux :*

Mes sœurs, l'onde est plus fraîche aux premiers feux du jour.
Venez ; le moissonneur repose en son séjour ;
La rive est solitaire encore ;
Memphis élève à peine un murmure confus ;
Et nos chastes plaisirs sous ces bosquets touffus
N'ont d'autres témoins que l'aurore.

Ou lorsqu'il écrira le *Poète :*

Qu'il passe en paix, au sein d'un monde qu'il ignore,
L'auguste infortuné que son âme dévore ;
Respectez ses nobles malheurs..., etc...

Par la transfusion de la poésie grecque, Chénier a donc créé la nouvelle poésie française du XIXe siècle,

aussi bien la poésie passionnelle et sentimentale que la poésie mythologique, descriptive ou plastique. Il y avait aussi en lui un poète politique et satirique, le noble et original inventeur de l'Iambe vengeresse ; mais c'est le Chénier lyrique qui reste supérieur et qu'il faut lire.

Et maintenant que conclure ?

M. Émile Faguet a très bien expliqué les trois manières de Chénier qui, en réalité, se résument à deux : 1re manière, dix-huitième siècle, vieux jeu ; 2e manière, novateur, saveur exquise.

Si ces deux manières étaient distinctes et successives, la question serait simple, on suivrait l'évolution pas à pas. Malheureusement ces deux ou trois manières sont partout absolument mêlées dans Chénier. Il fait tantôt du Delille, tantôt du Lebrun, tantôt du très bon Chénier, et souvent en même temps et dans la même pièce. On ne peut pas dire que le *Jeu de paume,* ce chef-d'œuvre de monstrueuse banalité, n'appartient à « aucune des manières de Chénier », car cette poésie de distribution de prix n'est pas chez lui exceptionnelle ; il faut y joindre l'*Hymne aux Suisses, Charlotte Corday* et quelques *Iambes.* Or, ce genre de mauvaise versification, on le retrouve partout dans son œuvre, du commencement à la fin. Pourquoi ? Comment peut-on être à la fois un si médiocre poète et l'auteur des *Bucoliques* et des *Elégies antiques* ?

La seule explication, c'est que Chénier est *un talent en formation perpétuelle.* On voit bien éclore et se développer la chrysalide, mais ses premières ailes molles lui traînent toujours au corps. Chénier est *continuellement en train de se dégager;* et, il faut l'avouer, c'est quand il imite l'antique qu'il a le plus d'originalité et de saveur. Dès qu'il n'imite plus et que ce point d'appui lui manque, il retombe et ne dépasse pas Lebrun ou Delille ; et c'est pour cela qu'il a beaucoup moins de talent dans ses *Elégies modernes,* et qu'il est même tout

à fait plat dans ses *Odes*[1]. Et cependant la progression chez lui est constante, l'ascension est sûre. Voyez la distance qui sépare ses premières pièces comme le *Jeu de Paume* et sa dernière pièce la *Jeune Captive*.

La publication des notes manuscrites et des œuvres en prose de Chénier montre mieux encore qu'il fut surtout un poète d'effort, de volonté et de métier, qui s'est formé lentement et en toute conscience. Il refond sa pensée et son style ; il transpose les épithètes du grec en français ; il a même écrit un *Art poétique* (L'*Invention*). Nous assistons en détails à ce labeur qu'il appelait si justement : *L'imitation inventrice*. Il a tout un système de production, de critique, de facture : « faire des vers antiques, imiter tantôt la forme, tantôt la pensée », etc. C'est un technicien et un travailleur. Ses commentaires nous font curieusement connaître ses procédés et les auteurs qu'il transpose. La formation progressive de son talent est un spectacle du plus haut intérêt littéraire, et qui confirme toute notre doctrine sur l'art d'écrire[2].

Si l'influence de Chénier sur le Romantisme après 1830 est indéniable (cf. Faguet), son action antérieure sur le premier Romantisme de 1820 à 1830 ne me semble pas moins certaine[3]. Chénier a donné le modèle d'une poésie de confidence et de passion beaucoup plus sincère que Parny et qui est déjà l'ébauche de la poésie lamartinienne[4]. Songez que la *Jeune captive* parut en 1794, six mois après la mort de Chénier ; la *Jeune Tarentine* en 1801 ; diverses idylles furent publiées dans le *Génie du Christianisme* en 1802 (4e p., liv. III, ch. VI). Millevoye, qui avait donné des fragments de l'*Aveugle*,

1. Croire que Chénier ne fut pas original parce qu'il a imité est un contresens littéraire.

2. Cf. la 3e Épître à Lebrun et le volume de Paul Glachant, *André Chénier critique et critiqué*, qui contient toute sa doctrine.

3. Voir plus loin notre chapitre sur le Romantisme.

4. *Élégies* XIV et XVI (citées par E. Faguet, *Chénier*, 1 vol.).

s'est inspiré de Chénier jusqu'au plagiat dans son *Joueur de flûte Ganictor;* enfin les poésies complètes de Chénier parurent presque en entier en 1819 et eurent un succès considérable. Lamartine, Hugo, Vigny connaissaient certainement ces poésies et même les premiers extraits, Vigny surtout, qui a pris à Chénier le ton de la *Dryade, Symétha* et la *Fille de Jephté* et qui a même antidaté certaines de ses pièces pour dissimuler l'imitation.

Chénier est donc à la fois et inséparablement le dernier poète du XVIIIe siècle et le premier grand poète du XIXe siècle, l'imitateur de Delille et d'Écouchard-Lebrun, en même temps que l'ancêtre de Victor Hugo et de Lamartine.

XIXe SIÈCLE

CHAPITRE XVIII

LES INITIATEURS DU ROMANTISME

Le rôle critique de Mme de Staël. — Les nouvelles idées littéraires. — Nouveauté de ses ouvrages. — L'initiation de l'Allemagne. — Une vulgarisatrice de génie. — Les origines de Chateaubriand. — Les deux styles de Chateaubriand. — Talent et banalité. — Le créateur d'images. — L'évolution de son talent dans ses œuvres. — Le vrai Chateaubriand.

Mme DE STAËL

On a tort de ne plus lire Mme de Staël. Véritable précurseur du mouvement littéraire du XIXe siècle, c'est elle qui a mis en circulation les trois quarts des idées et des doctrines qui devaient si profondément transformer les Lettres françaises. Sans avoir la sensibilité de Rousseau, elle a été une sorte de prolongement de Jean-Jacques, par ses sentiments, par son esthétique, l'ardeur de sa vie et de ses livres, ses théories de bonté et de perfectibilité, enfin par tout le côté passionnel et moral de son œuvre, qui vient directement de Rousseau[1].

L'ouvrage de Mme de Staël *De la Littérature* (1800), sorte d'inventaire comparatif des diverses époques littéraires de l'humanité, peut être considéré comme la préface du Romantisme et le point de départ d'une révolution

1. Cf. ses *Lettres* enthousiastes *sur les écrits et le caractère de J.-J. Rousseau.*

totale dans la critique. Mme de Staël a renouvelé de fond en comble la question des *Anciens et des Modernes*, en essayant de démontrer que la Littérature n'est pas et ne peut pas être une tradition ni, par conséquent, une imitation, mais qu'elle évolue, qu'elle progresse, qu'elle change d'expression et de caractère, suivant les temps, les mœurs et les civilisations. Il est de toute évidence, par exemple, qu'un homme du moyen âge n'eût jamais songé à écrire *Werther*. Il peut donc y avoir à chaque époque des chefs-d'œuvre nouveaux, engendrés par une sensibilité nouvelle. Nous ne sentons plus comme les anciens ; et, si nous sentons autrement, nous aurons d'autres inspirations et, par conséquent, nous ferons d'autres œuvres. Détruisant ainsi le culte du Siècle de Louis XIV, comme les partisans des modernes voulaient détruire sous Louis XIV le culte de l'antiquité, Mme de Staël ouvre à la critique des sources inattendues ; elle introduit dans son domaine l'histoire, la psychologie, la comparaison des œuvres, l'influence des productions étrangères, anglaises, surtout allemandes. Il n'y a pas de *décadence* en Littérature, il y a *perfectibilité*. Voilà le fond de ce livre, qui étudiait pour la première fois « l'influence de la religion, des mœurs et des lois sur la littérature ».

Ces théories nous sont devenues familières, mais elles furent une nouveauté pour l'époque ; et jusqu'à la fin du XIXe siècle, la critique ne publiera plus une ligne qu'on ne retrouve en germe dans le livre de Mme de Staël. On sait comment elle composa cet ouvrage : en causant et en faisant causer les autres sur les chapitres qu'elle était en train d'écrire. Mal présenté, confus, monotone, il contient bien des considérations hasardées, d'étranges oublis ; par exemple, le peu d'importance accordée au christianisme et aux martyrs ; des vérités relatives et peu sûres : la prétendue supériorité des penseurs latins sur les Grecs, etc. Mais c'est quand même une œuvre de divination inconsciente, où abondent les points de vue

nouveaux[1] : très bon chapitre sur l'absence de psychologie produite par le dogme de la fatalité dans le théâtre grec ; intelligentes pages sur la littérature au siècle d'Auguste et la littérature espagnole (chap. x, édition Garnier); les causes de la médiocrité de l'éloquence religieuse en Italie (p. 148); l'esprit précieux et la subtilité théologique (p. 154), etc. On y voit déjà la doctrine de Taine sur le climat et la race (p. 164 et 171), qui remonte à l'abbé Dubos et à Montesquieu. Le chapitre sur Shakespeare (XIII) et la littérature allemande (p. 221) garde toujours son attrait. A lire aussi, le chapitre XIX, où l'on rencontre déjà (p. 251) sur la société du XVIIe siècle les réserves de Taine dans son fameux article sur Racine. Très bon chapitre encore sur le classement des écrivains du XVIIIe siècle. La 2e partie de l'ouvrage n'a plus le même intérêt, malgré les réflexions sur les femmes de lettres (p. 305).

Je ne conseillerais peut-être pas de relire *Delphine* (1802), roman épistolaire, d'une saveur purement rétrospective. *Delphine*, c'est Mme de Staël jeune et insatiable. Elle aime un homme idéal, Léonce de Mondoville. Sur le point de l'épouser, elle rompt avec lui par un malheureux et insignifiant malentendu, qui se dissipe dès que le jeune homme a épousé une autre femme. Voilà les deux amoureux en face de leur erreur et victimes d'une invincible passion. Plutôt que d'y succomber en désespérant la femme de son ami, Delphine renonce à lui et entre au couvent. Il y a beaucoup d'amour dans ce livre et encore plus de longueurs ; — œuvre, à tout prendre, aussi intéressante, malgré le ton exalté et uniforme, que n'importe quel roman de George Sand, qui glorifierait l'indépendance féminine et les droits de la passion. En dépit des épisodes romanesques (la fuite,

1. La théorie de la perfectibilité appliquée à la littérature était déjà soutenue par Colletet au XVIIe siècle (Michiels, *Histoire des idées littéraires en France*, II, p. 48 sqq.).

le couvent, la mort de Léonce, etc.), la sincérité y est vive, les caractères très personnels (Mme Vernon surtout), les peintures mondaines spirituelles et ingénieuses. *Delphine* a peut-être moins vieilli qu'on ne croit, et on peut encore lire cette histoire avec plaisir, sauf la 5e et 6e partie, qui languissent. On s'explique le succès de ces Lettres par la place qu'y tiennent la passion et les controverses sur des questions alors à l'ordre du jour, incrédulité, moralité, catholicisme, protestantisme, enfin par les clefs des personnages : Delphine, c'est Mme de Staël ; M. Labiensi, Benjamin Constant ; Thérèse d'Ervins, Mme Récamier ; Mme de Vernon, Talleyrand (probablement) ; le père de Mme de Cerlèbe, Necker, etc. Tout le livre est le reflet des idées et des préoccupations d'une époque. La conscience d'exécution et l'atmosphère passionnelle suffisent à l'intérêt ; mais l'œuvre, en somme, manque de flamme. Mme de Staël a fondé le Romantisme doctrinal, mais elle n'a pas eu, comme écrivain, la moitié de la sensibilité et de l'imagination romantiques[1].

Corinne (1807) est le chef-d'œuvre de Mme de Staël et son vrai titre littéraire. Glorification de l'Italie, de l'amour, de la femme indépendante et célèbre, ce roman-poème, qui enchantait encore nos grand'mères, est l'histoire d'un lord anglais amoureux à Rome d'une poétesse de génie, repris ensuite en Angleterre par la vie familiale et le charme classique de la fiancée à boucles blondes qui sert le thé. Dans le récit de ces amours, nourries de démonstrations esthétiques selon Winckelmann, vous serez frappé par la froideur du talent descriptif de Mme de Staël, écrivant cependant

1. La femme chez elle était bien plus ardente que l'écrivain. Se rappeler son enthousiasme pour Ribbing, le meurtrier de Gustave III, Gibbon, Benjamin Constant, Rocca, etc. et son méridionalisme, son effervescence continuelle. Cf. Mme de Boigne, Philarète Chasles (*Mémoires*, I, p. 205) et les renseignements curieux de Caro (*La fin du* XVIIIe *siècle*, t. II), qui confirment les détails de Mme de Boigne sur la vie à Coppet.

après Rousseau, Bernardin, Volney et même Brosses et Dupaty. Les plus beaux sites de l'Italie, Rome, Naples, le Pausilippe, ne lui inspirent que des descriptions nobles et sans images. Elle n'a su peindre ni la Rome antique, ni la Rome païenne, ni la Rome catholique, qu'elle comprenait moins encore que les deux autres. A peine sa sensibilité est-elle un instant émue pendant la Semaine sainte (Liv. X, ch. II, III, IV). Sa prose est un bel instrument qui n'a pas de son. L'évocation est toute d'apparat et de gala. Mieux vaut lire Ampère, Burckhart et Boissier. Et pourtant l'idée était belle. La résurrection de Rome par l'amour ! Quel sujet pour un homme comme Chateaubriand ! Mais quel abîme entre Mme de Staël et Chateaubriand ! Vinet conseille de comparer la description de la campagne romaine dans *Corinne* (liv. V, ch. I) avec la fameuse *Lettre* de Chateaubriand *à Fontanes*. Mais comment Mme de Staël eût-elle été bon peintre ? Elle se vantait de ne pas sentir la nature, et son Esthétique ne dépassait pas la décoration élégante des jardins de Rome (liv. V, ch. III).

Restent le roman et l'intrigue de *Corinne,* qui ont bien leur valeur, quoique le fond de l'histoire n'occupe guère que les cinquante dernières pages du livre. Vous aimerez certainement la simple et vivante Lucile, le caractère de lord Nelvil, surtout le spirituel comte d'Erfeuil, qui est un peu le portrait de l'auteur. Mais c'est Corinne qui est vraiment Mme de Staël, ou plutôt ce que Mme de Staël aurait voulu être. En général, malgré ses digressions attrayantes, vie en Écosse, milieu anglais, conversations, questions de littérature, mœurs italiennes, etc., *Corinne* est une œuvre pompeuse et tranquille, un guide sentimental en Italie, type de roman cosmopolite, dont les *peuples* semblent être cette fois les vrais personnages. Il y a mieux que cela à lire depuis que Chateaubriand a écrit. Tout est *animé* dans *Corinne,* rien n'est *enflammé,* parce que tout est senti par l'intelligence, au lieu d'être compris par le senti-

ment. Quand elle déclamait des vers à dix ans dans le salon de sa mère, Mme de Staël prenait déjà la pose classique de Corinne au cap Misène ; et elle devait plus tard romanesquement visiter l'Italie au bras de M. Palmella, comme Corinne au bras d'Oswald[1].

Quand parut le fameux ouvrage *De l'Allemagne* (1810), on avait à peu près totalement oublié en France la production littéraire d'Outre-Rhin et le succès obtenu chez nous par les traductions de Gessner (1759 à 1780), *Werther* (1776), *Faust*, le théâtre allemand (1772) et même Herder (1773). La véritable éclosion intellectuelle de l'Allemagne n'ayant eu lieu qu'après 1775, quand Frédéric II eut échoué dans sa tentative de franciser les lettres de son pays, toute l'attention du public français à cette époque se portait vers le mouvement politique et la Révolution française. Lorsque Mme de Staël publia son livre, on ne soupçonnait même plus en France que l'Allemagne pût avoir une littérature et qu'il existait une philosophie de Kant[2]. L'étonnement fut si profond, qu'on alla jusqu'à accuser l'auteur d'avoir inventé les noms dont elle parlait...

Dans ce rapide commentaire des œuvres allemandes, résultat d'une enquête hâtive et désordonnée à travers les hommes et les choses, Mme de Staël est vraiment de plain-pied avec son sujet. Sa phrase, toujours si claire, a quelque chose de plus vif, une éloquence plus contagieuse. La première partie (mœurs, caractères, la sottise, l'esprit de conversation) rappelle la verve attentive des *Lettres Persanes*. Rien de tout cela n'a vieilli (notamment sur Weimar et Frédéric). Ce qu'elle dit de Gœthe et de la poésie romantique était alors une révélation. Mme de Staël a définitivement fait connaître Gœthe, en même temps qu'elle exposait les premiers

1. Sur le type exact de Corinne, représentant la femme instruite et le bas-bleu italien de l'époque, cf. Dejob, *Madame de Staël et l'Italie*, p. 75 et sqq.
2. Vinet, *Études sur la littérature française au* XVIIIe *siècle*, I, p. 144.

points de vue raisonnables sur la différence des littératures du Nord et du Midi, sur le drame anglais et allemand et les drames de Schiller. Elle donne envie de lire non seulement Schiller, mais même Werner et Tieck, Winckelmann et Schlegel, qu'elle admirait peut-être un peu trop[1]. Sa mise au point des systèmes philosophiques de Kant, Fichte et Schelling peut parfaitement suffire à contenter des lecteurs qui ont l'habitude de préférer la littérature à la philosophie. Toute une moitié de la première partie, à partir de Jacobi, est pénible. La quatrième partie, au contraire (la religion et l'enthousiasme), est ce que Mme de Staël a écrit de meilleur. Elle atteint même l'émotion dans les derniers chapitres : *Contemplation de la nature,* etc.

Henri Heine, dans son volume *De l'Allemagne,* a voulu discréditer et « redresser » l'ouvrage de Mme de Staël, qu'il appelle un livre de « coterie pitoyable et nauséabonde » (Préf. et 4e part., p. 2). En réalité, loin de rien réfuter, Heine a seulement exposé un peu plus largement les systèmes philosophiques, l'esprit romantique du moyen âge, les légendes et traditions, *Faust,* etc. Sa haine impuissante contre l'auteur de *Corinne* éclate dans sa Xe partie, mais ne parvient pas à diminuer la valeur d'une production qui reste une bonne mise au courant, malgré l'illusion sentimentale à travers laquelle sont décrites les mœurs allemandes.

Le talent de Mme de Staël est un talent de facilité brillante, d'assimilation peu profonde, de vulgarisation supérieure. Cette femme ardente a la plume froide, et ses pensées ne dépassent pas une certaine élévation toujours égale et moyenne. L'improvisation de Corinne au Capitole représente assez bien ce que pouvait donner d'image et de poésie ce style de bonne santé, mais qui

1. Toutes les théories critiques de Mme de Staël sur la poésie romantique et contre notre poésie classique sont de Schlegel, le grand négateur de Molière et de Racine.

n'a jamais le sang aux joues et qui fait songer parfois à du Chateaubriand vidé de sa substance, style de haute conversation, sans couleur et sans relief. Causeuse admirable, Mme de Staël accordait une extrême importance à la Conversation. (*De l'Allemagne*, 1re part., ch. x, xi et xii) Elle allait jusqu'à mettre en doute la valeur des idées d'un homme qui ne serait pas capable de les expliquer de vive voix (*De l'Allemagne*, 2e part., ch. vii). « Si j'étais reine, disait Mme de Tessé, j'ordonnerais à Mme de Staël de parler toujours. » Elle n'avait pas besoin qu'on le lui ordonnât. Sa parole impérieuse bouleversait Gœthe et Schiller. « Elle ne voyait en tout, dit Schiller. que le côté passionné, oratoire et général. » Cela la définit bien [1].

Bruyante et glorieuse élève de Schlegel, Mme de Staël a changé toute l'orientation de la critique française et, renouvelant ainsi, du même coup, les sources de l'inspiration personnelle, elle a été avant Chateaubriand l'initiatrice des grands courants littéraires du xixe siècle. Il n'y a pas une revendication de la préface de *Cromwell* (1827) ou de la préface d'*Othello-Vigny* (1829) qu'on ne retrouve chez elle, ne serait-ce que dans les chapitres xiv et xv *De l'Allemagne*, 2e partie. Mais n'oublions pas non plus que presque toute sa doctrine critique est déjà contenue dans *l'Essai sur l'art dramatique* de Mercier (1773). Mme de Staël savait écrire, et c'est pour cela qu'elle a pu faire un sort aux idées de Mercier. Elle voyait les choses, mais ne s'y arrêtait pas et découvrait les chemins sans savoir où ils conduisaient. Elle n'a certainement pas soupçonné la fécondité créatrice de la nouvelle esthétique qu'elle apportait; c'est son originalité d'avoir semé les germes sans prévoir la

1. Les ouvrages les plus *personnels* de Mme de Staël sont les *Considérations sur la Révolution française* (1818) et le livre *De l'Influence des passions* (1796). Apothéose douloureuse de la sensibilité et de l'individualisme, ce dernier volume contient presque le programme des futures œuvres de George Sand et peut passer pour la préface philosophique de *René*.

récolte, et d'avoir tout bouleversé sans pressentir la Révolution qu'elle déchaînait.

CHATEAUBRIAND

Il y a, dans Chateaubriand, deux écrivains tellement différents, qu'on s'étonne qu'ils aient pu exister ensemble, et c'est pourtant ce qui explique tout son génie et toute son œuvre.

Il y a, d'abord, un peintre incomparablement vivant, un peintre de nature et de paysage, presque brutal à force de vérité, exactement un grand réaliste. Celui-là n'a pas vieilli. C'est le roi de la description.

Il y a, ensuite, un écrivain incolore, emphatique, banal, suranné. C'est le Chateaubriand rococo. Celui-là a vieilli ; il est même souvent illisible. Nous en parlerons en second lieu.

Ces deux genres de style vivent côte à côte dans presque tous les écrits de Chateaubriand.

Cependant, si vous lisez attentivement ses œuvres, vous constaterez chez lui une tendance incessante à sortir du banal et du convenu, pour n'écrire qu'avec le relief et la sensation. On pourrait noter, pas à pas, à travers ses livres, l'effort inconscient d'un grand artiste qui veut libérer et dégager la partie vitale de son talent. Nous verrons comment il y est arrivé dans ses *Mémoires d'Outre-Tombe*.

Le talent de Chateaubriand s'est formé par la lecture de Rousseau, et plus encore par la lecture de Bernardin de Saint-Pierre [1]. Seulement, l'auteur de *René* a *ma-*

1. M. de Marcellus nous a dit la passion de Chateaubriand pour Rousseau : « Les paysages de Rousseau l'empêchaient de dormir » (*Chateaubriand et son temps*, p. 125). L'auteur d'*Atala* n'a pas caché son admiration pour cet écrivain (*Essai sur les Révolutions*, première partie, chapitre XIII. Note), et M. de Marcellus nous apprend qu'il savait par cœur *Paul et Virginie* (p. 125). Nous avons déjà essayé, par des exemples et des transcriptions, de démontrer plus haut cette filiation littéraire. (Voir aussi notre volume : *La formation du style*, p. 120). Chateaubriand

gnifié, a *intensifié* la sensation descriptive de Bernardin, tout en gardant son vocabulaire et ses expressions.

Parmi les pages célèbres qui donnent une idée de Chateaubriand peintre vivant et grand peintre *réaliste*, rappelons la fameuse tempête utilisée dans le *Génie du Christianisme*, les *Martyrs* et les *Natchez*, et qui clôt le premier volume des *Mémoires*, une des plus étonnantes descriptions qui existent dans notre littérature, et encore la veillée des Arabes sur le rivage de la mer Morte (*Itinéraire*), l'orage et la nuit d'*Atala*, repris si souvent et si directement inspirés de Bernardin.

C'est presque à chaque page de son œuvre qu'on peut admirer, dans Chateaubriand, ce genre de peinture en relief.

Sur un serpent fasciné par un charmeur : « Sa queue oscille avec tant de rapidité, qu'elle ressemble à une légère vapeur » (*Génie*, III, 2). — Sur Taïti : « Ces îles, environnées d'un cercle de coraux, semblent se balancer comme des vaisseaux à l'ancre » (*Id.*, quatrième p., 5). — Le Père Aubry, dans un mouvement de colère : « Sa barbe frappait sa poitrine. » — « Une barre d'or se forma dans l'Orient. Les éperviers criaient sur les rochers, et les martres rentraient dans les creux des ormes. » — « Le soleil se leva, dépouillé de ses rayons et semblable à une meule de fer rougie » (*Id.*). — « Sa robe blanche ondoyait légèrement derrière elle, et ses deux talons de rose en relevaient le bord à chaque pas » (*Natchez*, I). — « Le globe du soleil, entre les cordages du navire, semble, aux balancements de la poupe, changer à chaque instant d'horizon » (*Génie*). — On promène au bout d'une pique les têtes de Foulon et Berthier : « L'œil d'une de ces têtes, sorti de son orbite, descendait sur le visage obscur du mort ; la pique tra-

reconnaît encore, dans son *Essai sur la Littérature Anglaise*, ce qu'il doit à Rousseau, *Werther* et Bernardin. (*Essai*, chapitre des *Deux nouvelles Écoles Littéraires*.)

versait la bouche ouverte, dont les dents mordaient le fer » (*Mémoires*, I).

Chateaubriand écoute « les bruits qui sortent des lieux infréquentés ». Il aperçoit le croissant de la lune « comme le trait du pinceau le plus délié » (*Itinéraire*). Il n'entend, « dans le silence de midi, que des insectes qui bourdonnent dans la cabane et quelques coqs qui chantent au dehors ». Il regarde la lune « se traîner sur la cime dépouillée des forêts », ou les « nuages blancs fumer sur les rochers ». En partant pour l'Amérique, « la houle battait lourdement les écueils ». Il écoute « l'harmonie lointaine qui règne dans la profondeur des bois », comme si « l'âme de la solitude soupirait dans toute l'étendue du désert ». « La tête du guerrier se partage ; sa cervelle se répand des deux côtés, ses yeux roulent à terre » (*Martyrs*). Etc., etc...

Chateaubriand est tellement un peintre réaliste, qu'on retrouve chez lui, phrase par phrase, tout le procédé de Gustave Flaubert, sa tournure d'esprit et sa description [1], et aussi Théophile Gautier, Fromentin, Michelet, Paul de Saint-Victor, Barbey d'Aurevilly, Pierre Loti et Maurice Barrès, qui a dit : « Il nous a tous créés », et les Goncourt, qui avaient fait des *Mémoires* leur livre de chevet.

On les retrouve tous sous l'architecture classique de Chateaubriand ; et, quand on parcourt, par exemple, la fameuse description de la nuit et celle des deux Floridiennes avec « leurs jambes nues, losangées de dentelles, et la perruche agrafée à leurs épaules » (*Mémoires*), on s'aperçoit que Théophile Gautier n'a pas inventé grand'chose [2].

1. Nous pensons avoir démontré jusqu'à l'évidence cette curieuse transfusion, dans notre volume : *Ouvriers et Procédés*, p. 115 à 130. Seulement, Flaubert a, de parti pris, dégagé ce filon réaliste et l'a exploité exclusivement.

2. « Il n'y a pas une page de nos écrivains contemporains qui ne soit dans Chateaubriand », a dit Sainte-Beuve.

Et, de plus en plus, à mesure que vous le lirez, vous verrez Chateaubriand accentuer ce réalisme, rechercher la sensation forte, le relief, le trait, l'originalité, le sens de la nature, l'observation physique et plastique. Il égalera ses plus audacieux imitateurs. Il montre l'orage d'un mot : « Les éclairs s'entortillent aux rochers » ; il peint « l'horizon de la mer intersectant la lune, qui s'incline et disparaît dans la molle intumescence des vagues » ; il mentionne « les sons veloutés du cor, les sons liquides de l'harmonica, le nasillement d'une musette » ; il n'oublie pas le « grignotement de la pluie sur la capote de sa calèche », et « la lune écornée », et, dans la tempête, « le glapissement des ondes, la mer qui boursoufle ses flots », etc.

Voilà donc le premier point important à retenir : le Chateaubriand vivant, sans ride, éternel de vérité et de fraîcheur.

Si l'auteur d'*Atala* était resté ce peintre magicien de la réalité et du paysage ; s'il avait toujours gardé ce sens de l'observation sans rhétorique, il eût été le plus grand écrivain de la langue française.

Malheureusement, il y a un autre style dans Chateaubriand, un style de théâtre, conventionnel, emphatique, qui vient du mauvais Bernardin de Saint-Pierre et surtout de Fénelon. Les premières lectures de Chateaubriand, à Combourg (il le dit dans ses *Mémoires*), furent Massillon et Fénelon, l'un représentant la rhétorique accumulative, l'autre le style descriptif incolore[1]. C'est de là qu'est venue la prose épique et poétique qui a, toute sa vie, paralysé l'auteur de *René*. Ajoutez, pour être complet, l'influence de Klopstock et de Milton, qui lui ont fourni la mythologie chrétienne des *Martyrs* et

1. L'imitation de *Télémaque* a été fatale à notre littérature. Elle a engendré *Les Voyages de Cyrus*, de A.-M. Ramsay ; *Bélisaire* et *Les Incas*, de Marmontel ; le *Séthos*, de Terrasson ; *Gonzalve de Cordoue*, *Estelle et Némorin* et *Numa Pompilius*, de Florian ; *Les Natchez*, *Les Martyrs* ; *L'Antigone*, de Ballanche, l'œuvre de Marchangy, d'Arlincourt, etc...

de la première partie des *Natchez*, les deux ouvrages qui contiennent le plus d'exemples du mauvais Chateaubriand. C'est là que la périphrase de Delille est remise en honneur par le grand novateur d'*Atala* : « Tube enflammé » pour fusil, « globe d'airain » pour boulet, un « glaive de Bayonne » pour une baïonnette, un « Cyclope » pour un artilleur, la « voix de Neptune » pour le bruit de la mer.

Et encore :

« Vous *prévîtes* le dessein du commandant des Français, vaillant frère de Celuta, et, pour sauver vos pères, vous vous *élançâtes*, soutenu de jeunes Indiens... » (*Natchez*). Ou, encore : « L'ange protecteur de l'Amérique, qui montait vers le soleil, avait découvert le voyage de Satan et du démon de la Renommée : à cette vue, poussant un soupir, il précipite le mouvement de ses ailes. Déjà, il a laissé derrière lui les planètes les plus éloignées... »

Et ses comparaisons homériques :

« Cymodocée reste suspendue aux bras de son époux ainsi qu'un flocon de neige aux rameaux d'un pin de Ménale ou du Lycée. » — « L'ange de la mort coupe en souriant le fil des jours de Cymodocée. » — Et tout ce qui se passe, tout ce qui se dit dans le ciel ! Un ange fait cette question : « Brûlant chérubin, *qu'il soit permis à un ange de mon rang* de connaître de tels secrets ; ce qu'on dit de l'astre que *vous présidez est-il vrai*, ou n'est-ce qu'un bruit né de l'ignorance humaine ? » — C'est partout un ton de niaiserie inconcevable : « Sage vieillard, dont l'habit annonce un pasteur des hommes... » — « Tout le ciel abaisse aussitôt les yeux vers la terre. Marie, du haut du firmament, *laisse tomber un premier regard d'amour vers la tendre victime...* » Etc., etc.

Chateaubriand a écrit des *centaines* de pages dans ce genre de style fade et prétentieux. Son œuvre en est tellement encombrée, que, pour beaucoup de gens, c'est

cela, et uniquement cela, la description de Chateaubriand. Stendhal le confond avec d'Arlincourt. Et on est, en effet, ébahi que le même homme ait pu être, à la fois et en même temps, un écrivain si banal et un écrivain si profondément artiste.

Voilà donc de quels éléments contradictoires se compose le talent de Chateaubriand :

D'un côté, réalisme de génie, faculté descriptive prodigieusement vivante...

De l'autre, banalité, cliché, rhétorique, fausse élégance...

Mais il y a encore autre chose, et c'est ici le grand point. Malgré tout cela et de quelque façon qu'il écrive, Chateaubriand écrit toujours avec une *magnificence extraordinaire ;* son génie domine ses propres défauts : il se surpasse lui-même ; son imagination trouve à chaque instant des pensées illuminatrices et foudroyantes. On n'a qu'à ouvrir son œuvre au hasard pour découvrir les exemples de cette sublimité de style, qui n'est, cette fois, ni dans Bernardin, ni dans Rousseau :

« Je me décourage de durer ; je remorque avec peine mon ennui avec mes jours, et je vais partout bâillant ma vie... Au surplus, quand l'éternité m'aura bouché les deux oreilles dans la poudreuse famille des sourds, je n'entendrai plus personne... La vie me sied mal, la mort m'ira peut-être mieux... »

Voilà sa façon d'écrire ordinaire.

« Nous faisons tous, dit-il quelque part, beaucoup de bruit pour arriver au silence... »

Et, ailleurs, à propos des maladies qui nous rapprochent de la mort :

« Nous passons notre vie à errer autour de notre tombe... »

Et ceci, à propos de Rancé, désespéré, appelant à grands cris sa maîtresse morte :

« En vain : Mme de Montbazon était *allée à l'infidélité éternelle.* »

Et, à propos des ruines de la villa d'Adrien, qui s'écrouent un peu chaque jour :

« Voilà ce nouveau débris couché pour des siècles auprès de ceux qui paraissent l'attendre. Les empires se plongent de la sorte dans l'éternité, où ils gisent silencieux. »

Quand Napoléon fit emprisonner le pape :

« Il fallait à Napoléon un département du Tibre ; on dirait qu'il ne peut y avoir de conquête que par la prise de la Ville Éternelle ; Rome est toujours la grande dépouille de l'Univers. »

Mirabeau :

« La nature semblait avoir moulé sa tête pour l'empire ou pour le gibet. »

Sur l'attitude de Danton à l'échafaud :

« Il dressa son front plus haut que le coutelas suspendu. »

Sur la popularité de Napoléon après sa mort :

« Sa renommée nous fut ramenée par son infortune ; sa gloire a profité de son malheur... Ce que le ravageur n'avait pas achevé de conquérir, sa renommée l'usurpe. Vivant, il a manqué le monde ; mort, il le possède. »

Et encore :

« On lui donna un rocher, à la pointe duquel il est demeuré au soleil jusqu'à sa mort et d'où il était vu de toute la terre... Aucune étoile n'a manqué à sa destinée. La moitié du firmament éclaira son berceau ; l'autre était réservée pour illuminer sa tombe. »

Napoléon ne fut jamais enseveli dans les tombeaux de Saint-Denis, qu'il avait restaurés :

« L'homme creuse sa tombe ; Dieu en dispose. »

Et ceci, sur un enterrement, quand les pelletées de terre tombent :

« La terre, en comblant la sépulture, faisait peu à peu monter le silence éternel à la surface du cercueil. »

Après les adieux de Fontainebleau :

« Cela dit, Napoléon lève sa tente, qui couvrait le monde. »

Je m'arrête. Je remplirais des pages et des pages et je me désole de manquer de place... N'oublions jamais ceci : c'est que ces explosions de pensées splendides sont perpétuelles dans la prose de Chateaubriand. C'est sa manière d'écrire *habituelle*. Je sais bien que ce ton a ses dangers et qu'on tombe vite dans la recherche, la préciosité et l'esprit; et ce sont bien, en effet, les défauts de Chateaubriand, surtout dans ses *Mémoires;* mais quelle est la qualité littéraire qui n'a pas ses abus et ses excès?

Vous comprendrez, maintenant, le plaisir et le profit que vous aurez à reconnaître et à suivre à la trace dans Chateaubriand ces deux manières d'écrire, l'une bonne, l'autre mauvaise, inégalement réparties dans ses œuvres, mais toujours illuminées par ce style d'aigle et ces éclairs en hauteur.

Le premier élément (l'originalité, la vie) domine dans *Atala*, et c'est là que vous admirerez la fraîcheur et la fleur de ce beau talent. Nuits, savanes, forêts, orages, enterrement, rives du Meschascébé, il faut lire toutes les scènes de ce récit artificiel, qui donne, cependant, une sensation si forte.

Dans le *Génie du Christianisme,* au contraire, le second élément (le style suranné) est partout visible. C'est une œuvre d'imagination catholique, qui résume les aspirations d'une époque et d'où est sortie toute la littérature du XIXe siècle. Chateaubriand a inauguré dans ce livre une sensibilité et une critique à peu près inconnues avant lui et qui exercèrent une irrésistible séduction sur le public de 1802.

On peut sourire en relisant certains chapitres apologétiques de cet ouvrage ; mais il y a des passages qui sont écrits dans la meilleure manière du grand prosateur, la description du serpent (livre III, chapitre II), la belle fin du déluge (livres III et IV), les animaux,

les nids, les oiseaux, instinct, migrations, etc. (livre V). Le souvenir de Bernardin y est sensible par les divisions mêmes (*Harmonies de la Religion, Harmonies du Culte*), et aussi par le genre des descriptions (*Oiseaux des Mers*, livre V, chapitre VIII)[1]. C'est dans le chapitre XII du livre V qu'on lit le « coucher du soleil à bord d'un navire », utilisé dans les *Martyrs* et les *Mémoires*. Vous trouverez encore, au chapitre XII du livre V, la fameuse description des *Mémoires* et du *Voyage en Amérique:* la nuit au bord du Niagara. Tout ce cinquième livre est d'une réelle beauté. Les chapitres de la deuxième partie sur le Merveilleux Chrétien sont encore intéressants aujourd'hui, bien que cette critique soit superficielle et même un peu bric-à-brac : Milton, Andromaque, Priam, Racine, Didon, Phèdre, Héloïse, Paul et Virginie, la Bible, Homère, et les Beaux-Arts et les Églises (dans la troisième partie).

René est à lire tout entier. Il y a bien encore du factice et du convenu ; mais le cri de l'âme et la surélévation du style sauvent tout. Malsain, contagieux, « antichrétien »[2], *René* est quand même un livre de génie, parce qu'il a révélé au monde un mal que nous portons tous en nous : révolte, mélancolie, désenchantement, vague des passions, tristesse, soif d'infini, aspirations impuissantes. *René*, c'est Chateaubriand, son cœur, ses idées, son caractère et sa vie. Mais ce n'était pas seulement son état d'âme à lui ; c'est aussi celui de son siècle. Le mal qu'il décrit n'est pas une invention individuelle ; chacun y reconnaît sa souffrance, et c'est ainsi que Chateaubriand a fait une œuvre *humaine* en faisant une œuvre *personnelle*. *René*, c'est lui et c'est nous aussi. Sainte-Beuve et Gustave Planche

1. Il y une belle description des ruines (liv. III). Le tableau champêtre des Rogations, un peu vieux jeu, est au livre IV, chapitre VIII, quatrième paragraphe.
2. Vinet.

l'ont bien vu, et voilà pourquoi ce livre ne périra pas[1].

Cela est si vrai, que Chateaubriand lui-même, avant de la peindre dans *René*, attribuait cette maladie du pessimisme à tous les hommes indistinctement. Il s'est expliqué là-dessus, et, loin de se poser en exception, il déclare n'être que le traducteur de la nature humaine. Ce commentaire est indispensable pour bien apprécier *René*[2].

Dans les *Martyrs*, Chateaubriand a aggravé ses procédés de rhétorique et de description banale, en voulant les élever jusqu'à l'épopée et en nous les présentant comme une esthétique. Il a eu tort de croire que ses qualités de peintre suffiraient à imposer un style et un sujet si péniblement artificiels. L'épopée en prose était une erreur, et l'introduction du Merveilleux Chrétien n'a donné que le spectacle d'une mythologie ridicule, en face d'une mythologie agréable.

Récit plein d'anachronismes et d'une sensibilité tout extérieure, les *Martyrs* sont, cependant, l'ouvrage de Chateaubriand le plus magnifiquement écrit. Vous verrez là, aux prises et en lutte constante, les deux « manières » dont nous parlions tout à l'heure, la banalité et le relief, et vous constaterez l'effort regrettable que peut faire un grand artiste pour éteindre dans une œuvre morte des notes de voyage très vivantes.

Les *Martyrs* ont inauguré la résurrection de l'anti-

1. Le mal de *René* n'est pas non plus un mal d'emprunt ni de lectures. La jeune Lucile en était atteinte, et ni Chateaubriand ni Lucile, à Combourg, n'avaient lu Rousseau (*Mémoires*, I). Si Rousseau a senti de même, cela prouve que ce fond du cœur humain devait remonter tôt ou tard à la surface de la littérature. — « *René*, dit Cherbuliez, a condensé et révélé un état d'âme qui existait avant lui » (*L'Idéal romanesque en France*, p. 267). Mme Du Deffand, l'amie de Walpole, fut plus ravagée par l'ennui que l'auteur de *René*. « Depuis que je suis au monde, je me suis perpétuellement ennuyé, » écrivait Guez de Balzac (Strowski, *Pascal et son temps*, I, p. 108). *René*, épisode à part, remonte à l'*Ecclésiaste*.

2. On trouve ce passage dans *L'Essai sur les Révolutions* (première partie, chap. LXX).

que, la vie de l'histoire par la description et le document, la couleur locale, toute l'École des Augustin Thierry, Michelet, Flaubert, Judith Gautier, Léon Cahun, etc. Cet élément frappant du talent de Chateaubriand éclate surtout dans la bataille des Francs et des Romains, l'épisode de Velléda (livre X), le simoun (page 176, édition Garnier), les catacombes (page 90), la vie d'Eudore à Naples (page 78), la description de la Judée, la tempête (fin du livre XIX), et, en général, tous les paysages des *Martyrs ;* et, en même temps, vous noterez les plus typiques et les plus scandaleux exemples du style rococo, dans les passages de ce même ouvrage qui évoquent le Merveilleux Chrétien (entre autres, livres III, XI et VIII), les anges, le Paradis, la Trinité, la Vierge et l'Enfer. C'est, d'ailleurs, la partie la plus harmonieusement écrite et celle qui a coûté le plus de travail à l'auteur.

L'Itinéraire de Paris à Jérusalem est une des rares productions de Chateaubriand où il n'y ait plus, cette fois, ni cliché, ni rhétorique, ni banalité, ni convention. C'est un modèle descriptif. On voit là ce qu'aurait pu être ce magnifique prosateur à l'état pur, sans l'influence de Milton et de Fénelon.

Par contre, dans les *Natchez,* les deux procédés de style contradictoires sont tout à fait saisissants, parce qu'ils restent distincts. La première partie est une prétendue épopée en prose, où le lyrisme et la mythologie chrétienne sont plus insupportables que dans les *Martyrs*. Vous trouverez au livre V les Champs-Élysées, l'éther, la lumière divine de Fénelon, le ciel, la Renommée, les Séraphins, la Discorde, la Trinité et Satan. C'est là qu'Alexandre Soumet prendra la machinerie merveilleuse de sa *Divine popée*. Au contraire, la seconde partie des *Natchez* est d'une fraîcheur inattendue et semble écrite uniquement par le coloriste et le paysagiste.

Quant aux six volumes des *Mémoires d'Outre-Tombe,*

on peut tout simplement les considérer comme le plus beau livre du siècle. Poème, autobiographie, roman, histoire, tout un monde défile dans ces pages fulgurantes d'évocations et d'images. Les chapitres sur la Révolution sont d'un relief inouï; le demi-volume sur Napoléon, miraculeux de ton, et le premier volume (la vie à Combourg), un pur chef-d'œuvre. Le mauvais Chateaubriand a disparu. L'auteur a enfin atteint le style vers lequel il tendait à travers les réminiscences du XVIIIe siècle. S'il y a excès, c'est excès de qualités vraies, exagération de sensation et de réalisme. Les défauts des *Mémoires* ne relèvent plus de son ancienne rhétorique : ils viennent de l'indépendance et de l'audace. Ce n'est plus la banalité qu'ils engendrent, mais la préciosité, le mauvais goût, le néologisme. Chateaubriand, à lui seul, a créé plus de mots que Théophile Gautier et les Goncourt. On en ferait un catalogue : *béer, s'envieillir, venusté, solacier, entomber, emberloqué, vergogneux, futurition, cérulée, s'enaser, peinturer, effluence, flagrance, hideur, infréquenté, effumé, tardivité,* etc.

Résumons-nous.

Par sa description, Chateaubriand sort de Rousseau et de Bernardin de Saint-Pierre, et les dépasse en intensité et en imagination.

Par la pensée et l'image, il est essentiellement personnel et d'une originalité sublime.

Par son réalisme, il contient tout Flaubert, *Salammbô* aussi bien que *Madame Bovary,* et ensemble tous les écrivains de notre époque.

Chateaubriand est un des plus grands artistes, et surtout un des plus grands novateurs qui aient paru dans l'histoire de la prose française. Il a eu les timidités et les retards d'un médiocre imitateur; mais il a eu aussi toutes les audaces d'un créateur révolutionnaire. Il a inventé le charme et la magie des mots, et c'est par la poésie qu'il a réalisé l'ineffable harmonie de sa prose, à respi-

ration longue, droite, régulière. Malgré ses inégalités et ses défauts, ce style a pour lui la grandeur et la vie, et sa gloire est impérissable.

Encore un mot pour finir.

On a contesté, depuis Sainte-Beuve, la sincérité politique et religieuse de Chateaubriand. La question est très simple.

Chateaubriand n'était ni un chrétien, ni un philosophe, ni un incrédule, ni un anarchiste, ni un royaliste de conviction : c'était tout simplement un artiste, c'est-à-dire un homme de sensibilité, d'imagination et d'impression, qui a aimé le christianisme pour sa poésie ; un artiste foncièrement sceptique et pour qui rien ne pouvait avoir d'importance, en dehors de la littérature, des images, des passions et du style. Chez un tel écrivain, l'art absorbe tout et il n'y a plus que l'art qui compte. Poète, artiste, écrivain, Chateaubriand n'est que cela et n'a jamais été que cela. En dehors de cela, c'est l'homme le plus indifférent qui ait jamais existé. S'il fut autre chose, c'est par surcroît. Chrétien de sentiment et ministre par ambition, c'est bien déjà quelque chose qu'il ait été fidèle au christianisme, malgré sa tournure d'esprit, et à la monarchie, malgré son insupportable caractère.

Son tempérament artiste explique ses contradictions, son égoïsme, ses bouderies, ses rancunes, ses prodigalités, son humeur fantasque, son dédain des hommes, ses inexactitudes de récits et de dates, les sujets mêmes de ses ouvrages, le côté contagieux et malsain de sa littérature passionnelle. L'artiste n'a jamais compris l'inconvenance qu'il y avait à mêler au *Génie du Christianisme* la passion brûlante d'Atala et l'histoire de René, sorte d'inceste platonique. C'est parce qu'il était artiste que Chateaubriand écrivit son Apologie du Christianisme dans l'intimité d'une liaison d'amour avec Mme de Beaumont. C'est parce qu'il est resté toute sa vie un artiste que Chateaubriand tenait si peu aux

honneurs qu'il recherchait et dont il n'a jamais été dupe.

A quoi bon discuter sa politique et ses inconséquences, blâmer sa vie ou ses actes? En tout et partout Chateaubriand n'a jamais été que l'auteur de la *Lettre à Céluta*, l'incurable René, l'équivoque poète d'*Atala* et de *Velléda*, un peintre, un écrivain, un grand artiste. C'est sa nature, et cela explique tout.

Il a sacrifié à l'art son bien-être, ses amours, l'ambition et la politique. Il a quitté toutes ses attitudes, il a déposé tous ses masques : il n'a jamais brisé sa plume. Appelé, étant ministre, en témoignage devant un tribunal, on lui demanda sa profession. Il répondit simplement : « Homme de lettres .»

Il ne croyait pas si bien dire.

CHAPITRE XIX

LE ROMANTISME

Origines et influences du Romantisme. — Le Romantisme maladie européenne. — Le Classicisme source du Romantisme. — Reproches et justifications. — Unité de l'évolution classique. — Victor Hugo : transformation logique de ses procédés. — Le génie de Lamartine. — Les deux manières de Vigny. — Musset et l'amour.

On comprend, en général, sous le nom de Romantisme français, la révolution intellectuelle qui, par l'influence de Rousseau, Mme de Staël, Bernardin de Saint-Pierre et Chateaubriand, a fait dominer dans la littérature du XIXe siècle la sensibilité, l'imagination, la couleur, le romanesque, l'amour de la nature, la passion et la description.

Certains critiques ont le tort de considérer le Romantisme comme une maladie exclusivement française et destructrice de notre génie national. Notre Romantisme de 1820-1830 n'est pourtant pas un phénomène inattendu et exceptionnel. Il a été l'explosion finale d'un mouvement d'idées qui remonte très loin et qui s'est développé suivant l'influence des littératures étrangères. Il y a un Romantisme français, et il y a aussi un Romantisme anglais, allemand, italien et même espagnol. Dès la seconde moitié du XVIIIe siècle, le Romantisme français existe virtuellement, avec ses revendications litté-

raires et son état d'esprit passionnel. *L'Essai sur l'art dramatique,* de Mercier (1773), l'ennemi de Boileau et de Racine, contient toutes les affirmations de la *Préface* de *Cromwell* et tout le programme du Romantisme contre l'imitation classique, en faveur de Shakespeare, de la nature et de la liberté de l'art. Il est démontré que le XVIIIe siècle « a vu jaillir et parfois couler à flots profonds tout ce que les George Sand et les défenseurs d'*Hernani* revendiqueront comme leurs conquêtes [1] ». C'est le Romantisme anglais qui a créé la sensibilité de la littérature française. Le sentimentalisme et l'exaltation de la *Nouvelle Héloïse* sont antérieurs à Rousseau et datent des traductions de Richardson, *Paméla* (1742), *Clarisse Harlowe* (1751), *Grandison* (1775), qui eurent un succès énorme. Rousseau vient tout entier de Richardson. L'école descriptive des Saint-Lambert et Roucher a été engendrée par les traductions de Thompson (1759). La vogue des *Nuits* d'Young (Letourneur 1769) et du théâtre de Shakespeare (Letourneur 1776) a complètement bouleversé les sentiments et les idées de cette époque. A partir de 1760 les poèmes d'Ossian sont connus en France et le mot *romantique* circule avec l'amour des ruines, les ardeurs lyriques, les délires de mélancolie et de passion que va préciser et faire éclater la *Nouvelle Héloïse* [2].

Le Romantisme anglais continue d'influencer nos écrivains français avec les poèmes de Keats (1817), les Lakistes, Wordsworth, Coleridge et Soudhey, Walter Scott et Byron. Ossian, que Blair comparait à Homère,

1. Daniel Mornet, *Le Romantisme au* XVIIIe *siècle*, p. 262, précieux ouvrage de filiation littéraire, très documenté et qui prouve que le mouvement romantique remonte bien plus loin qu'on ne croit. Le rôle précurseur de Mercier, ce Messie du Romantisme, qui eut presque lui-même sa bataille d'*Hernani*, avec son *Christophe Colomb*, a été bien exposé par Michiels dans son *Histoire des idées littéraires en France*, chap. XI, t. I.

2. Sur l'anglomanie à la manière noire et l'engouement du XVIIIe siècle pour Young, cf. Baldensperger, *Études d'histoire littéraire* (Hachette, 1907), 2e chap.

a littéralement formé l'imagination des grands romantiques français, tels que Mme de Staël et Chateaubriand. Ce dernier nous a même laissé des poèmes traduits d'Ossian-Macpherson[1]. De 1814 à 1820, Walter Scott, le père de notre roman historique (Dumas, *Chronique du règne de Charles IX* de Mérimée, *Cinq-Mars* de Vigny, *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo) avait déjà publié ses principales œuvres (*Waverley* 1814, *Rob Roy* 1817, *Ivanhoë* 1819, *Kenilworth* 1821). Depuis la traduction française de Letourneur en 1769, et les premières adaptations de Ducis, l'influence de Shakespeare, également répandue en Allemagne et en Italie, devint de plus en plus contagieuse en France. Les représentations anglaises du théâtre de Shakespeare, qui eurent lieu à Paris pendant deux ans (1826), achevèrent l'obsession. Shakespeare devint l'idéal du théâtre romantique. Dumas père ne jurait que par lui et Victor Hugo se crut naïvement le Shakespeare français. L'action de Byron, qui se considérait comme « le vassal de Gœthe », fut plus directe encore (La traduction de Byron, d'Amédée Pichot, est de 1822). Musset ne déguisa même plus l'imitation du chantre de *Childe Harold*[2].

C'est donc d'abord dans le Romantisme anglais du XVIIIe siècle qu'il faut chercher la première origine de notre grande révolution littéraire...

Il y a aussi un Romantisme allemand, avec lequel la France a fait un perpétuel échange de pensées. Après les légendes germaniques de Herder, il suffit de nommer Gessner, dont les *Pastorales* eurent chez nous une vogue incroyable, à partir de 1759 (Rousseau, Berquin, Florian, Léonard); Schlegel, qui dès 1814 peut être con-

1. Sur toutes ces influences, cf. J. Texte, *Rousseau et le cosmopolitisme*, Raoul Rosières, *Recherches sur la poésie contemporaine*, pleines de précieuses indications, et le très bon résumé historique et littéraire, *le Mouvement romantique*, de Van Tieghem.

2. Cf. le livre de M. Edmond Estève, *Byron et le romantisme français* (Hachette, 1907), notamment tout le chapitre : *De Rousseau à Byron*, pour la formation de Byron par l'auteur de l'*Héloïse*.

sidéré comme la source de toute la critique française anticlassique, et Tieck, qui détestait Rousseau, et Novalis, le plus pur de tous, et Schiller, Gœthe, Arnim, Brentano... Je sais bien que Gœthe avait lu Rousseau et qu'il doit à l'écrivain français une partie de sa formation littéraire. Il l'avoue, il le cite ; il se passionnait pour la *Profession de foi du Vicaire savoyard,* et les nombreux échos de la *Nouvelle Héloïse* qu'on retrouve dans *Werther* nous prouvent que Gœthe fut profondément pénétré par la pensée de Rousseau [1]. Mais le chef-d'œuvre de Gœthe eut à son tour une énorme action sur le romantisme français. Traduit pour la première fois, vers 1777, *Werther* eut en vingt ans près de vingt éditions. Puis l'action allemande cesse brusquement avec la Révolution, pour reparaître au XIXe siècle. De 1800 à 1804 on relit *Werther* avec une nouvelle avidité. Après Mme de Staël, tous les romantiques dévorent ce livre, Nodier en tête, Sénancour, Lamartine, Janin, Vigny, Sainte-Beuve. De 1825 à 1830 ce roman est acclamé [2]. C'est *Werther* bien plus que Chateaubriand qui crée la tournure d'esprit de Lamartine [3]. Le théâtre de Schiller, traduit par Barante en 1821 (surtout *Marie Stuart*) et enfin la traduction de *Faust* par Gérard de Nerval (1828) et des contes fantastiques d'Hoffmann par Ampère (1826) achèvent d'enflammer les imaginations... De sorte que, né de Rousseau, le Romantisme allemand qui, dès 1750, avait été un mouvement de réaction contre l'envahissement de la littérature française, façonne à son tour très profondément le Romantisme français, grâce à l'action de Gœthe et de Schiller [4].

1. Cf. Loiseau, *L'Évolution morale de Gœthe,* pp. 137, 209 et 246.
2. Baldensperger, *Gœthe en France,* p. 79.
3. Pierre de Lacretelle, *Les origines et la jeunesse de Lamartine* (1911), pp. 203 et 225.
4. Les adversaires du Romantisme signalent les ravages qu'il a causés en France. *Werther* n'a pas moins ravagé les imaginations allemandes ; et les jeunes gens se sauvaient dans les montagnes après la représentation des *Brigands.* — Dans son curieux livre : *France et Allemagne,* M. Du-

Il y a aussi un Romantisme italien, religieux d'abord, qui se manifeste dès 1818 et qui remonte lui aussi aux traductions d'Ossian, Young, Gœthe et les Allemands. Il faut nommer Monti, Cesarotti, Silvio Pellico, Visconti, Manzoni qui, avec ses *Fiancés*, balança en France la gloire de Walter Scott, et le délirant Foscolo et ce Leopardi, écrivain classique, dont le pessimisme fut si contagieux chez nous...

On constate enfin le même mouvement en Espagne avec Melendez, Ramon de La Cruz, Moratin et *le Trouvère* de Guttierez et les œuvres de Larra... etc. Ce courant d'idées est né, en Espagne comme chez nous, de Gessner, Young, Thompson, Ossian...

Le Romantisme n'est donc pas un phénomène subit, inexplicable, purement français ou allemand. C'est un état d'esprit *européen*, fait d'infiltrations et d'influences réciproques ; et si cet état d'esprit fut européen et s'est répandu jusqu'en Norvège et en Danemark, c'est qu'il répondait à quelque chose de logique, d'universel, d'irrésistible, de profondément humain.

Parmi les précurseurs exclusivement français du mouvement romantique de 1820-1830, en dehors de Rousseau, qui fut formé par la sensibilité anglaise, et de Mme de Staël, Bernardin de Saint-Pierre et Chateaubriand, qui en sont les grands vulgarisateurs, il faut mentionner Sénancour, dont les mornes et abstraites *Rêveries* (1799) furent peu lues, quoique ayant précédé *René* (1802)[1] et signalées par Nodier dès 1806. Publié en 1804 et remis à la mode par Sainte-Beuve en 1833, *Obermann* ajouta certainement au Romantisme sa note terriblement pessimiste. Cette confession d'incrédulité désespérante, pastiche desséché de Rousseau, vaut surtout par un ensemble de descrip-

pouy (chap. IV et chap. V) a très bien précisé le caractère et les limites de l'influence allemande sur les romantiques français.

1. Sur cette antériorité des *Rêveries*, voyez le passage de Sainte-Beuve dans *Chateaubriand et son groupe*.

tions brillantes et figées comme les glaciers qu'elles évoquent[1].

Dans ses *Lettres sur la Suisse* (1781) et ses *Observations faites dans les Pyrénées* (1789), Ramond découvre la montagne, annonce le romantisme passionné et descriptif, et peut être compté avec Sénancour pour un sérieux élève de Rousseau et de Buffon. Ramond n'a pas le pittoresque de Bernardin de Saint-Pierre, dont il a certainement dû lire le *Voyage à l'Ile de France,* publié en 1773; mais il a de l'ampleur, et c'est un bon peintre de transition.

Un autre annonciateur plus immédiat du mouvement romantique fut Sismondi, dont le livre *De la Littérature du Midi de l'Europe* (les troubadours)[2] eut en 1813 un retentissement aussi considérable que la traduction du *Cours de littérature dramatique* de Schlegel, par Mme Necker de Saussure (1813). C'est encore à cette époque (1813), que Marchangy donne sa *Gaule poétique* et Raynouard ses *Poésies des troubadours* (1816).

Malgré ses goûts classiques et ses procédés de style qui remontent à Marivaux et qui lui ont fait détester Victor Hugo et Chateaubriand, il ne faut pas oublier non plus Stendhal, qui fut le grand propagateur de l'individualisme et un des premiers à provoquer le déclassement des idées littéraires. Auteur de *Racine et Shakespeare,* qui peut passer pour l'avant-préface du Romantisme

1. Cf. les derniers chapitres du *Sénancour* de M. J. Merlant. Pour les lecteurs qui voudraient connaître la manière descriptive de Sénancour, voir *Obermann,* Lettre 5, 4e paragr., clair de lune; Lettre VII et 3e fragment après la lettre 25, sur les montagnes; Lettres 12 et 22 sur la forêt de Fontainebleau. Pour son style, voir le manuel de la lettre 23, la fin du 1er fragment (après la lettre 25), la fin de la lettre XLIV; la Lettre XLI pour le suicide; la lettre L contre le christianisme; la lettre XLIV contre l'immortalité de l'âme; sur le sentiment de la nature (LIX); sur l'amour (LXIII), etc.

2. Alfred Michiels a longuement parlé de cet ouvrage dans son *Histoire des idées littéraires en France,* t. II, p. 43. Cf. après lui, *la Bataille romantique* de Jules Marsan, livre abondant en renseignements et en recherches.

(1823), ennemi de Racine, de Molière et de Boileau, apologiste enthousiaste de Shakespeare, admirateur forcené de Napoléon Ier et de lord Byron, Stendhal a incarné dans ses personnages le maximum de paradoxe et de violence romantiques.

Alexandre Soumet doit être également cité parmi ceux qui pressentirent le mouvement nouveau sans avoir le mérite de le provoquer. Sa *Divine Épopée*, qu'on pourrait appeler *le Paradis reconquis* et *le Rachat des Damnés*, est une œuvre ruisselante de poésie dans le goût dantesque[1], où l'on voit la visite de Jésus-Christ aux Enfers et qui finit par le Merveilleux des *Natchez*. Le talent de Soumet s'est éteint dans l'imitation de Klopstock et de Milton.

Il y eut aussi des précurseurs plus timides. Casimir Delavigne voulut très sincèrement rajeunir la tragédie. Ses premières pièces, *les Vêpres Siciliennes*, *les Comédiens*, *le Paria*, *l'École des Vieillards*, *Marino Faliero*, qui vont de 1819 à 1829 et précèdent par conséquent *Hernani*, sont un compromis entre la tragédie finissante et les commencements du nouveau drame. En dehors même de ses préfaces, entre autres celle de *Marino Faliero*, ses désirs de rénovation se trahissent par la familiarité et la détente des vers. *Les Messéniennes* nous mènent aux premières *Odes et Ballades* de Victor Hugo, *les Vierges de Verdun*, *Louis XVII*, etc., etc.

Chênedollé apporta également sa part d'influence sur la nouvelle école. Son poème, le *Génie de l'homme*, fait pressentir le ton et les sujets des *Méditations* de Lamartine[2] qu'on retrouve un peu aussi dans les poésies de Léonard et de Parny. L'entourage de Victor Hugo considérait Chênedollé comme un précurseur.

1. Notamment les *Treize Visions infernales*, chant III ; description de la musique du Ciel, chant II ; *le Sphinx*, chant IV ; le *Lion de Tibère*, chant VIII ; les débuts du chant IX, etc.

2. Voir les morceaux du *Génie de l'homme* sur l'Infini et les Étoiles, chant I ; la description des Alpes, chant II ; et les vers sur l'homme, chant III.

Millevoye annonce à son tour une sorte de transition, une forme nouvelle avec sa *Néréide, Ganictor, la Salamite, David pleurant devant l'Arche.*

Parmi les annonciateurs plus immédiats, Charles Nodier tient une première place. Conteur charmant, mais sans éclat, fanatique de Byron, Walter Scott, Shakespeare et Gœthe (il déclarait *Werther* un livre nécessaire), sorte de Tartarin intellectuel, paradoxal et visionnaire, véritable tête « allemande », Charles Nodier a écrit un livre qui eut du retentissement, *Jean Sbogar* (1818), type de brigand précurseur d'*Antony-Hernani*. C'est dans ce livre, plus encore que dans le *Peintre de Salzbourg*, qu'éclate son imagination échevelée, invraisemblable, amoureuse d'énormités et de légendes.

La publication des poésies de Chénier (1819) devait aussi profondément modifier l'inspiration et l'expression plastique de la nouvelle poésie en France. Elles *révolutionnèrent* le sentiment poétique et « les *Méditations* elles-mêmes furent reléguées au second plan[1] ». L'action de Chénier est surtout reconnaissable chez Alfred de Vigny, qui a antidaté certaines de ses pièces, comme la *Dryade*, pour échapper au reproche d'avoir pris chez lui ce ton nouveau.

On pourrait suivre de plus près encore les ramifications et les multiples origines du Romantisme, particulièrement pour le style et les procédés. Le peu que nous avons dit suffit à prouver que le Romantisme fut en France la suite et *l'évolution logique de la littérature classique épuisée.* La poésie lyrique et la tragédie étaient mortes ; la prose se mourait d'anémie. On accordera sans peine qu'après l'expérience de Ronsard et de Boileau, l'imitation étroite des anciens ne pouvait à peu près plus rien donner. Les règles devenant infécondes, le renouvellement s'imposait, et l'on pouvait prévoir

1. Georges Brandès, *L'École romantique en France* (p. 67), un des meilleurs livres qui existent sur cette question.

l'heure de l'affranchissement et de la révolte. Le Romantisme fut la revanche de l'imagination et de la sensibilité, prisonnières depuis Ronsard, se libérant et éclatant sous le poids de deux siècles de compression. Cette révolution littéraire était aussi inévitable que la Révolution politique de 89. Les germes furent semés par Rousseau et développés par Mme de Staël, Sénancour, Chateaubriand, Byron et Gœthe. On n'arrête pas les idées en marche.

Pour apprécier impartialement le Romantisme, il faut donc le juger surtout au point de vue littéraire, parce qu'il est essentiellement une révolution littéraire. Ses origines et ses causes relèvent de la littérature; ses conséquences morales et sociales relèvent de l'action que la littérature a exercée et exercera toujours sur les idées et les mœurs d'une époque, — ce qui nous amène à discuter les reproches que l'on fait au Romantisme et les arguments que l'on peut répondre.

Les romantiques ont méprisé la raison; ils ont écrit avec leur sensibilité et leurs passions. Rien de plus vrai; mais, si la littérature romantique est une littérature de passion, c'est la faute du classicisme, qui fut trop longtemps une littérature de raison.

On présente le Romantisme comme contraire à la tradition française et au génie de notre race. Oui, à peu près comme la Démocratie et la Révolution sont contraires aux anciennes traditions monarchiques de la France. Il était dans le génie de notre race de faire le Romantisme, comme il était dans le génie de notre race de faire la Révolution. L'incrédulité voltairienne est tout aussi conforme au caractère français que la littérature classique ou la religion de Bossuet.

On reproche au Romantisme son immoralité passionnelle, individuelle et sociale. Gœthe l'appelait une maladie et ajoutait même: « Ce qui est sain est classique. » Sans doute; mais tout ce qui est classique n'est pas sain. Je ne vois pas bien ce qu'on pourrait trouver de

sain ou de moral dans les *Contes* de la Fontaine, la *Pucelle* de Voltaire, les romans de Diderot, les *Lettres persanes* de Montesquieu, Crébillon fils, Parny, Molière, Rabelais et tous les anciens, Horace, Catulle, Tibulle, etc. Les *Méditations* de Lamartine et même les *Martyrs* de Chateaubriand me semblent avoir un peu plus de moralité et de noblesse, et Parny et les petits poètes licencieux du XVIIIe siècle ont peut-être sensiblement dépassé « le libertinage lyrique de la *Chanson des rues et des bois* », que M. Lecigne considère comme la production logique du Romantisme.

L'excès de la personnalité, le débordement du moi, voilà le grand reproche que l'on fait au Romantisme. « Mettre la personnalité dans ses œuvres, c'est tout le Romantisme », dit Brunetière. La Renaissance et le XVIe siècle ont cependant débuté par une aussi passionnelle explosion du *Moi*. Sans parler de Du Bellay, Desportes, Bertaut et Marot, Ronsard a chanté ses maîtresses avec un peu plus de sensualité que Lamartine. Avant Ronsard les poésies de Villon sont des confidences de coureur de lupanar qui peuvent passer pour plus scandaleuses que les *Contemplations* de Victor Hugo, et le *moi* de Montaigne tient assez de place dans le monde, avec le détail de son égoïsme, ses infirmités monotones et ses digestions. Quoi qu'en dise Brunetière, Ronsard et Montaigne nous ont parlé d'eux autant que les poètes romantiques[1]. Comme le remarque M. Émile Faguet, rien n'est plus personnel, par exemple, que le roman impersonnel de *Manon Lescaut,* et l'abbé Prévost aurait tout aussi bien pu mettre : *je* au lieu de : *il*. Il n'est donc pas exact que le Classicisme représente exclusivement l'impersonnalité. On peut même dire que le Romantisme, en chantant la passion *individuelle,* à la façon

1. *Évolution des genres*, I, p. 26, et *Manuel*, p. 428. Les idées de Brunetière sur le *Moi* romantique se trouvent déjà dans le volume de Paul Albert, *Les Origines du Romantisme*, p. 116, etc...

de Lamartine ou de Musset, a fait œuvre de *généralité quand même,* puisque chacun y reconnaît ses propres sentiments... Et, à tout prendre, si, comme le dit Brunetière « le Classicis me fit de l'impersonnalité de l'œuvre d'art l'une des conditions de sa perfection », c'est Flaubert qui est le premier des classiques avec *Madame Bovary* et sa théorie de l'exécution impersonnelle.

Le Romantisme, dit-on, a transformé l'amour en frénésie et en convulsion. Il est vrai ; mais cette démence, que les romantiques exploitèrent pour leur propre compte, est bien antérieure au Romantisme ; elle remonte à Hamlet, Phèdre, Hermione et au théâtre grec. Les lettres de Mlle de L'Espinasse sont aussi personnelles et beaucoup plus exaltées qu'un roman de George Sand, et je doute que la courtisane ait été plus immoralement embellie par le Romantisme que dans cet admirable chant lyrique qui s'appelle *Manon Lescaut.* Le Romantisme eut surtout le tort de tomber dans la *réhabilitation systématique et sociale* (Victor Hugo, George Sand, *Marion Delorme, Lélia,* etc.).

On peut reconnaître avec M. Émile Faguet que la littérature romantique fut trop souvent, en effet, une littérature de « paroxysme » et de déclamation. Mais quoi ! La première chose que fait l'enfant, quand on lui rend la liberté, c'est de jeter des cris. Délivrée du Classicisme, l'imagination s'est mise à rugir.

Il est encore très vrai que les romantiques ont faussé l'histoire en y faisant prédominer la sensibilité, la description, l'imagination et la couleur (Michelet, Dumas, Hugo). Mais Voltaire, Diderot, Volney n'ont-ils pas aussi gravement corrompu et défiguré l'histoire au profit de leur thèse antireligieuse ?

Le Romantisme, dit-on, est une école de pessimisme et de désespoir (*René, Werther, Obermann, Lélia, Manfred,* Vigny, Mme Ackermann...). Oui, sans doute ; mais, sans rappeler le scepticisme dissolvant de Mon-

taigne, Pascal me semble avoir un genre de pessimisme presque aussi effrayant. S'il ne réussit pas du premier coup à vous convertir, Pascal risque de vous laisser plus désespéré par ce suicide de la raison que par toutes les revendications de la sensibilité romantique. A côté de l'affreux ricanement de *Candide,* « l'optimisme robuste » de Victor Hugo est vraiment réconfortant, et le pessimisme d'Alfred de Vigny fait une assez belle figure de noblesse. A son début, d'ailleurs, le Romantisme fut un mouvement de sympathie religieuse et sentimentale (art gothique, cathédrales, légendes...) et les défenseurs de la tradition classique, les Ginguené, Morellet, Volney, Destutt de Tracy, étaient à peu près tous voltairiens. La culture du sens religieux, que nous a léguée le Romantisme, vaut bien l'incrédulité du XVIIe siècle. Le dernier romantique, Barbey d'Aurevilly, écrivain de frénésie et de sensualité, est resté catholique toute sa vie.

Une partie des reproches que l'on fait aux romantiques peut donc se retourner contre les classiques. Les drames romantiques ne sont ni plus horrifiants ni plus noirs que les tragédies de Crébillon. On crevait les yeux sur la scène dans les pièces de Shakespeare et même dans Corneille (*Clitandre*), plusieurs siècles avant le théâtre de Victor Hugo. Les Lettres de Mlle de Lespinasse semblent avoir été écrites par une héroïne de George Sand, et l'infernale Rodogune ne serait pas déplacée dans un drame de Dumas père[1]. M. Pierre Lasserre, auteur d'un éloquent pamphlet, accuse le Romantisme d'avoir « désorganisé les mœurs ». De récents ouvrages nous ont démontré que la désorganisation des

1 La première période comique et la dernière période tragique du théâtre de Corneille sont du pur Romantisme. — Romantisme encore, les livres extravagants du dix-septième siècle, les La Calprenède, les Scudéry, les poètes de talent comme Saint-Amant et Théophile, et les *Don Japhet d'Arménie*, et *Francion* et le *Roman bourgeois*, et avant eux les D'Aubigné, les Du Bartas, etc...

mœurs et la révolution de la sensibilité française existaient avant la publication de la *Nouvelle Héloïse*[1]. M. Faguet fait observer qu'il y a beaucoup plus de suicides et de divorces aujourd'hui qu'à l'époque où l'on dévorait les romans de George Sand. Quant à l'emphase larmoyante du mélodrame de 1830, elle nous vient directement des La Chaussée et des Mercier de l'époque. Même la description romantique, la manie descriptive Parnassienne, nous ont été transmises par les Delille et les Saint-Lambert.

Le Romantisme fut un mouvement de sincérité et d'enthousiasme, une révolution créatrice et féconde qui, en renouvelant la poésie dramatique et en créant la poésie lyrique, a changé de fond en comble toute notre littérature. La publication des *Méditations* est un fait beaucoup plus considérable que l'avènement de Ronsard et de Malherbe. Lamartine a remplacé l'ancienne mythologie artificielle et surannée par la vraie poésie religieuse et humaine. La magnifique *Légende des Siècles* de Victor Hugo nous a légué une poésie épique inconnue jusqu'alors dans notre pays ; et Victor Hugo, à lui seul, a accompli une révolution plus durable que celle de la Pléiade au XVIe siècle, en donnant à la poésie et au théâtre une langue définitive, éclatante, flexible, capable de rendre toutes les interprétations et tous les tons, une langue vraiment vivante, qui sera celle de tout son siècle et avec laquelle Coppée, Richepin et Rostand feront encore leurs drames.

Le Romantisme ne fut pas exclusivement un débordement d'imagination passionnelle et descriptive ; il a aussi créé le roman d'exactitude et d'observation (Balzac, Flaubert) et nous a imposé le goût de la documentation et de la résurrection historique (les *Martyrs*, Augustin Thierry, Michelet, *Salammbô*, Mme Gautier, Cahun...).

Par sa logique et ses procédés, le Romantisme devait

1. Daniel Mornet, *Le Romantisme en France au XVIIIe siècle.*

fatalement engendrer le Réalisme. Après Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand avait laissé le modèle de la description réaliste, et Victor Hugo, en demandant (*Préface* de *Cromwell*) qu'on étudiât la nature, la vérité, la réalité, la couleur locale et même le grotesque[1], le laid et le monstrueux, posait déjà les bases du Réalisme littéraire. La vie privée, bourgeoise ou rustique, s'introduit dans le roman avec George Sand, *Indiana, Valentine, la Petite Fadette, François le Champi...* Balzac est un romantique réaliste. Flaubert représente l'effacement du *moi,* la glorification de l'impersonnalité et, à la fois, le réalisme d'exécution et le romantisme d'idées. Enfin Zola lui-même demeure un réaliste descriptif essentiellement romantique. Le Réalisme ne fut donc pas une réaction contre le Romantisme, mais son aboutissement logique ; et il n'y a eu, au fond, qu'une école et qu'un Romantisme, dont l'évolution, depuis 1820, se poursuit encore de nos jours.

Prose, poésie, langue, style, effort d'écrire, exécution, procédés, travail (*l'Art pour l'art, les Parnassiens*, etc.), le Romantisme a tout refondu, tout rajeuni, tout transformé.

Exactement et sans parti pris, ce fut une *évolution* naturelle et inévitable, dans ses raisons, dans ses qualités, dans ses conséquences. On ne voit pas sans lui ce que seraient devenus la prose, la poésie, le roman, l'histoire et le théâtre. Il n'y a pas à récriminer contre un fait. Il faut se contenter de déplorer les excès d'imagination des premiers romantiques, comme on déplore les excès de sécheresse des derniers classiques. Tout n'est pas à déduire dans le *passif* du Romantisme. Délire de passion, insatiabilité du désir, idéalisation de l'amour, aspirations infinies, tout cela forme un ensemble de sentiments qui ont leur racine dans la profondeur

1. Le XVIIIe siècle classique compte, on le sait, toute une littérature burlesque, et on trouve des grotesques jusque dans Homère (Thersite).

même du cœur humain. La preuve, c'est que le Romantisme a éclaté tour à tour en France, en Angleterre, en Allemagne, en Italie et en Espagne, et non seulement en littérature, mais dans tous les arts, peinture, sculpture, musique (Géricault, Delacroix, Vernet, Delaroche, Deveria, Scheffer, Berlioz, Félicien David, etc.). Et cette prétendue *maladie* n'est même pas purement sociale, elle est aussi individuelle. Tous les jeunes gens continuent de débuter dans la vie par une crise à peu près semblable. Pour les peuples comme pour les individus, le Romantisme a été et sera toujours « la loi de tous les temps », ou, comme le disait Vinet « la loi de la nécessité et du progrès[1] ».

VICTOR HUGO

Tout le monde est aujourd'hui à peu près d'accord sur la valeur et le rôle littéraire de Victor Hugo. Sans reparler du Romantisme, il faut bien rappeler ici que c'est Victor Hugo qui a inventé et façonné, par les seules ressources de son métier et de son inspiration, la langue poétique et dramatique du XIXe siècle. Le Romantisme a déjà près de cent ans, et notre versification est encore celle d'*Hernani*, de *Marion Delorme*, des *Contemplations*, des *Chants du Crépuscule*. Reprocher à Victor Hugo sa virtuosité et sa rhétorique, c'est lui reprocher le caractère et la qualité même de son génie. L'auteur des *Orientales* représente avant tout le lyrisme, la couleur, le relief des mots, le côté physique de l'art, l'effervescence d'une imagination inépuisablement créatrice.

Victor Hugo a eu ceci de particulier que chacun de ses ouvrages a donné le spectacle d'un talent en état

1. Cf. Joussain, *Romantisme et Religion*; l'*Idéal du XIXe siècle*, par Marius-Ary Leblond; l'article de M. É. Faguet, l'*Antiromantisme* (*Marches de l'Est*, 19 novembre 1910) et son *Rousseau artiste*, dernier chapitre.

d'évolution incessante. Tous ses volumes de vers ont successivement déconcerté le public, et chaque fois le renouvellement de son génie a passé pour une étape de sa décadence. Il y a déjà bien de la distance entre les *Odes et Ballades*, les *Orientales* et les *Feuilles d'Automne*. Les *Contemplations* sont, à leur tour, une toute autre poésie que les *Feuilles d'Automne* et les *Voix intérieures*. La *Légende des Siècles* est encore autre chose que les *Contemplations*. Les *Châtiments* mêmes ont un accent qu'on n'avait plus entendu depuis Agrippa d'Aubigné. Et cependant, dès le début, les premières productions de Victor Hugo contenaient déjà le germe de ses défauts et permettaient de prévoir le chemin parcouru. La pièce *Le Géant* (Liv. V des *Odes et Ballades*) fait pressentir le *Satyre*, pour l'énormité des images; et il y a dans l'Ode VIII du Livre III et l'Ode I du Livre IV (*Travail du poète dans la nuit*) des strophes qui annoncent déjà le *Plein Ciel* du second volume des *Contemplations* et tout ce genre de poésies métaphysico-imaginatives dont l'auteur des *Quatre Vents de l'Esprit* a tant abusé.

Victor Hugo a été tour à tour poète lyrique (et ceci partout); le seul poète épique de notre littérature depuis le xve siècle (*Légende des Siècles, Fin de Satan*); poète satirique (les *Châtiments*); poète prophétique et apocalyptique (second volume des *Contemplations, Fin de Satan,* etc.); chantre de l'infini, visionnaire colossal, l'Ézéchiel de la Poésie française, ce qui ne s'était pas encore vu; si bien que ce qu'on appelle sa décadence est une sorte d'originalité effrayante et exceptionnelle.

Victor Hugo est si essentiellement poète lyrique, que son théâtre même ne doit sa valeur qu'à l'inspiration verbale, et n'est plus, en dehors du lyrisme, qu'une gageure contre le bon sens, l'histoire et la vraisemblance. Il y a peu d'œuvres d'une psychologie aussi courte et d'où l'observation du cœur humain soit si complètement absente. Plus artificiel que les classiques par

sa violence, son exagération et les écarts de sa langue (*Hernani* a des tirades plus longues que le récit de Théramène), Victor Hugo a prouvé que tout peut réussir au théâtre, et ses drames se sont imposés par la beauté des vers et une sorte de cornélianisme à outrance. Il a idéalisé la courtisane (*Marion Delorme*), le bouffon (*Le Roi s'amuse*), le laquais (*Ruy Blas*), la mère impudique (*Lucrèce Borgia*); il a tout faussé, tout mêlé, le beau, le laid, le rire, l'horreur, *Bug-Jargal, Han d'Islande, Claude Frollo, Quasimodo, Giliatt, La Pieuvre, L'Homme qui rit*, etc. Sa haine des rois et des prêtres a quelque chose de puéril. Sa philosophie humanitaire (la réhabilitation, le pardon, le peuple, l'instruction obligatoire, *Claude Gueux*, etc.) qui devait être bientôt l'unique philosophie de Tolstoï, eut une profonde influence sur son siècle après le succès des *Misérables*, roman social où, comme dans *Notre-Dame de Paris*, il y a de beaux hors-d'œuvre : Waterloo, le Couvent de Picpus, etc.

On peut ne pas prendre au sérieux Victor Hugo philosophe, moraliste, critique, romancier, psychologue, historien; mais c'est certainement un de nos plus grands poètes français, ou, si vous voulez, le plus grand artiste de vers qui ait jamais paru dans notre langue. Musique, richesse, opulence, rythmes, antithèses, créations, métier, ton, nouveauté, sensations, images, il a tout ce qu'on peut demander à la Poésie, — sauf ce quelque chose qui vient du cœur, cette émotion faite d'inconscience et de profondeur d'âme, qui est le don suprême et qu'on trouve chez Lamartine.

LAMARTINE

Si Victor Hugo est un grand poète, Lamartine est la poésie. Hugo est un virtuose, Lamartine est une âme. Victor Hugo a inventé la nouvelle langue des vers; Lamartine a peut-être plus profondément renouvelé la sensibilité, la sincérité, les sources mêmes de l'inspiration

poétique. On aperçoit l'art et le métier de Victor Hugo : rien n'est visible et matériel chez Lamartine. La publication des *Méditations* (1820) est un événement littéraire beaucoup plus important que l'apparition des *Odes et Ballades* (1822). La grande poésie lyrique était trouvée. Grâce à Lamartine, on fut délivré du Parnasse, des Nymphes et du Pinde, et l'âme humaine se mit enfin à chanter ses douleurs et ses émotions, les grands thèmes éternels, l'amour, la destinée, l'existence du mal, énigme du monde, nature, rêveries, mélancolies, cris sublimes de détresse et d'immortalité dans les *Harmonies*. La profondeur et la pureté de ce lyrisme ont précédé Victor Hugo et lui sont à peu près inconnues. Des pièces comme le *Crucifix*, le *Lac*, *Premier Regret*, la *Vigne et la Maison* auront toujours en art une éternité supérieure aux magnificences plastiques de Victor Hugo. L'œuvre poétique de Lamartine est une perpétuelle ascension dans l'émotion, la tendresse et le divin, et le plus grand cri d'aspiration que l'humanité ait poussé vers l'infini.

C'est à lui qu'on revient, à mesure que la vie simplifie les goûts. Ce n'est pas un artiste d'image et de couleur. Il n'a pas d'atelier, il n'allume pas de forge, il ne martèle pas le métal et n'en tire pas des étincelles. Consolateur et charmeur d'âmes, il représente la facilité, la spontanéité, l'improvisation de génie d'un poète à qui la sincérité suffit et qui n'a jamais rien demandé au métier ni au travail. Lamartine a créé l'épopée intime et sentimentale dans ce mélancolique *Jocelyn*, dont il faut lire au moins les descriptions, qui resteront toujours belles, bien qu'ayant gardé encore quelque chose de Delille (La 2e et 9e époque, entre autres). La *Chute d'un Ange* est une œuvre beaucoup plus tourmentée, où les admirateurs de Victor Hugo auront le plaisir de retrouver les peintures d'un matérialisme plus grossier.

Lamartine n'est pas seulement poète : il a écrit l'*His-*

toire des Girondins, c'est-à-dire presque un chef-d'œuvre de prose. La question n'est pas de savoir s'il a faussé ou idéalisé l'histoire. Les *Girondins* sont à lire, parce que Lamartine a atteint l'éloquence et le ton d'un *très grand écrivain français.* Cela dépasse sa réputation. C'est une des plus fortes œuvres de style du XIXe siècle. On ne peut connaître Lamartine prosateur que si on a lu les *Girondins.*

ALFRED DE VIGNY

Par son incrédulité et sa résignation dédaigneuses, Alfred de Vigny représente l'esprit philosophique dans sa plus suréminente noblesse. Sa pensée, quand elle s'élève, touche les plus hautes cimes ; mais elle ne monte pas toujours, et elle n'est trop souvent qu'une langue élégante, qui, dans certains poèmes (les *Destinées* surtout), rappelle avec distinction son futur continuateur Sully Prudhomme, l'évocateur des sentiments et des nuances.

Vigny est un grand poète qui n'a pas toujours fait de très beaux vers. Il a deux manières très distinctes : l'une qui annonce déjà le commencement de la *Légende des Siècles* dans quelques-uns de ses *Poèmes antiques et modernes,* publiés en 1821, notamment la *Femme adultère,* la *Fille de Jephté* et en 1817 la *Dryade, Symétha* et le *Bain,* qui font songer aux *Orientales* et qui sont du Chénier authentique. Comme tous les lettrés de l'époque, Vigny avait certainement lu la *Jeune Tarentine* publiée dans le *Mercure* (1er Germinal, an IX), la *Jeune Captive,* parue six mois après le 9 thermidor, les pièces données dans le *Génie de Christianisme* et les *Mélanges* de Fayolle (1816). A cette plasticité commençante Vigny joint l'accent, la plénitude et la force (*Moïse, Samson,* la *Maison du Berger*).

L'autre manière de Vigny est une sorte de très beau prosaïsme, dans lequel ses vers ont trop souvent l'air

d'être découpés, comme lorsqu'il répond par le dédain et le silence

Au silence éternel de la Divinité,

ce qui n'est pas un beau vers, mais une pensée forte.

La prose de Vigny, au contraire, est toujours écrite de haut, avec une fierté éloquente et sobre, un style non de magnificence, mais de dignité. *Servitude et Grandeur militaires* peut passer pour une œuvre à peu près classique.

Il faut bien remarquer l'influence de Vigny sur le mouvement des idées romantiques. La *Préface* de sa traduction d'*Othello,* joué en 1829, continue et précise les revendications de la *Préface* de *Cromwell* de Victor Hugo (1827). Son *Chatterton,* pièce déclamatoire et brûlante, eut en 1835 un retentissement immense et demeure une œuvre très représentative de l'état d'esprit romantique. Le rôle et l'influence de Vigny ont été considérables.

ALFRED DE MUSSET

Alfred de Musset fut exclusivement le poète de l'amour et de la passion, et c'est pour cela qu'il sera toujours le poète des femmes et des jeunes gens. Il n'a vu dans l'état social, comme bonheur individuel et destinée humaine, que l'amour et la maîtresse. Il n'a compris et n'a chanté que cela, avec une immoralité presque idéale, à force d'être inconsciente. La femme, pour lui, c'est la maîtresse, et la vie, c'est l'amour. Ne cherchez pas autre chose dans son œuvre.

Malgré le côté très artificiel de son insolente attitude ; malgré son Romantisme frénétique, l'imitation Byronienne, le Dandysme incrédule, la fantaisie frondeuse, la moquerie, l'esprit, le persiflage, rien n'est froid chez Musset, tout semble sincère, tout vient du fond de l'âme. Il ne mourra pas, parce qu'il a magnifiquement

exprimé les souffrances de la passion, sujet d'éternité permanente. Les *Nuits*, l'*Espoir en Dieu*, *Souvenir*, comptent parmi les plus belles poésies qu'on puisse lire. C'est sa manière sublime.

Malheureusement il a, lui aussi, une autre manière déclamatoire (*Rolla* n'est qu'une série d'interjections romantiques, mêlées d'excellents morceaux); et une autre manière encore, qui est le vers spirituel et facile de *Namouna*, le vers prosaïque, — la prose tricotée avec des rimes :

> C'était dans une rue obscure et tortueuse
> De cet immense égout qu'on appelle Paris...
> J'étais à ma fenêtre, attendant ma maîtresse,
> Et, tout en écoutant dans cette obscurité,
> Je me sentis au cœur une telle détresse,
> Qu'il me vint le soupçon d'une infidélité, etc., etc.

La moitié de l'œuvre de Musset est écrite sur ce ton de versification facile.

Musset, pour tout dire, n'est pas partout grand poète; mais, quand il l'est, c'est toujours magnifiquement.

CHAPITRE XX

ARTISTES ET PENSEURS

Benjamin Constant. — Valeur littéraire d'*Adolphe*. — De Maistre écrivain et théologien orthodoxe. — Influence de J. de Maistre et Bonald.

BENJAMIN CONSTANT

Esprit sec et froid écrivain, Benjamin Constant est l'auteur d'un petit livre admirable, qui contient le récit d'une souffrance humaine éternelle : l'impossibilité d'*aimer*. On avait peint jusqu'alors les joies de l'amour ; il a décrit les tourments de la satiété. La crédule jeunesse ne montrera jamais beaucoup d'enthousiasme pour ce roman désabusé ; l'âge mûr en aime la mortelle saveur, et le cœur humain, qui ne change pas, s'y reconnaîtra toujours.

Il faut lire *Adolphe* (1816) non pas comme un roman, mais comme une étude de profonde misère morale. L'histoire elle-même est mal composée et contradictoire. Pourquoi, par exemple, avoir donné un premier amant à l'héroïne ? Pourquoi ce premier amant, qui a d'elle trois enfants, qui la respecte et la présente dans le monde, ne l'a-t-il pas épousée ? Comment une femme du caractère d'Ellénore trompe-t-elle cet homme et s'enfuit-elle avec Adolphe ? Pourquoi avilir d'abord l'héroïne, puisque ce n'est pas le mépris qui doit provoquer

la satiété d'Adolphe? L'enchantement du récit fait heureusement oublier ces défauts. La force du livre, c'est que ces étapes de souffrance ont été copiées sur la vie réelle. Encore les choses ont-elles été bien arrangées. La vérité fut pire, et Mme de Staël fit à Benjamin Constant des scènes autrement terribles. La vie n'offre pas toujours d'aussi faciles dénouements que la mort d'Ellénore, qui n'intervient ici que pour donner à l'histoire son maximum d'émotion, — une émotion sourde, sèche, qui brûle sans s'épancher. Tout le roman, d'ailleurs, est traité avec une sobriété tragique où ne se mêle aucune espèce d'exaltation romanesque.

Tant que la satiété existera, ou, comme dit La Bruyère, tant « qu'on ne sera pas maître d'aimer toujours », un honnête homme éprouvera les sentiments d'égoïsme et de pitié dont Benjamin Constant, avec un talent très simple, a fait la peinture immortelle.

JOSEPH DE MAISTRE

Pour un rationaliste de notre époque rien n'est irritant comme la lecture de Joseph de Maistre. Ce théologien laïque, ce Voltaire à rebours, ce « Machiavel de la religion », mérite cependant d'être étudié de près, et il faut au moins avoir lu ses célèbres *Soirées de Saint-Pétersbourg* (1821).

Joseph de Maistre est un catholique convaincu, qui eut le courage d'être logique. Les hommes de notre temps ont le devoir de juger d'autant plus impartialement ce philosophe implacable, que son œuvre n'a plus qu'un rayonnement de perspective, et qu'elle est aujourd'hui à peu près sans signification et sans influence.

De Maistre a entrepris la réhabilitation intégrale des doctrines monarchiques et religieuses, comme si la Révolution française n'avait modifié ni la tradition ni la direction des idées de notre pays. Il défend la théocratie, le droit divin, la papauté, l'ultramontanisme, le moyen

âge, et il considère comme un désastre les changements survenus depuis 89 dans la situation politique et religieuse de la France et de l'Europe. Aucune concession à l'esprit nouveau. Science, religion, morale, il condamne, tranche et prophétise, en homme qui possède la vérité totale et qui, prenant le contre-pied de Voltaire et de Rousseau, va jusqu'aux plus féroces conséquences de ses principes. Tout ce qui révolte la raison humaine, l'existence du mal en face de l'existence de Dieu, la guerre, le sacrifice humain, l'expiation par le sang, choses inconcevables et inadmissibles pour nos esprits modernes, la réversibilité des peines, la punition de la race humaine pour le péché d'un seul, l'ordre et la vie de l'Univers fondés sur l'extermination et l'égorgement, depuis l'homme dans ses abattoirs jusqu'à l'araignée dans sa toile, toutes ces objections qui confondent notre intelligence, De Maistre en fait un système de démonstration ; il prouve qu'elles entrent dans le plan divin ; que c'est bien cela qu'a voulu la providence et que rien de tout cela n'est injuste. La tuerie, le sang, le sacrifice sanglant sont nécessaires ; la guerre est divine. Honneur au bourreau. L'homme, seul auteur du mal, expie les fautes qu'il n'a pas commises ; c'est la loi de la religion et de l'histoire. — Voilà pour le dogme.

Quant à la société civile, que vous le vouliez ou non, c'est le pape qui est le maître du monde, et c'est à lui que peuples et rois doivent obéissance. L'inquisition est glorifiée, l'intolérance est de droit.

On aurait le plus grand tort de reprocher à de Maistre ces affirmations déconcertantes. Il n'est que le vulgarisateur logique des dogmes chrétiens. Du moment qu'on maintient l'existence de Dieu et qu'on croit à une Providence directrice du monde, il n'y a pas d'échappatoire possible, et il ne reste qu'un moyen d'expliquer le mal, la guerre et la destruction : c'est d'affirmer que tout cela, en effet, a été *voulu* par Dieu et fait partie du plan divin. Le christianisme de Joseph de Maistre n'est pas autre chose

que le Christianisme orthodoxe ; et c'est précisément la rigueur démonstrative de cette acceptation qui fait l'attrait et l'originalité de ses ouvrages et particulièrement des *Soirées de Saint-Pétersbourg*. Il faut voir avec quelle triomphante cruauté Joseph de Maistre bafoue la raison humaine pour arriver à lui imposer son inexorable théologie. La haine de la science lui a inspiré un livre violent contre Bacon, philosophe superstitieux et puéril, dont les divinations eurent cependant quelque chose de génial. De Maistre n'a montré un peu d'impartialité que pour la Révolution française, qui lui apparaît comme une expiation consentie par la Providence.

Deux ouvrages de Joseph de Maistre n'ont pas été sans influence sur l'évolution des idées religieuses du XIXe siècle. Le livre *Du Pape* (1819) a préparé la proclamation de l'infaillibilité pontificale, et le livre *De l'Église Gallicane* (1821) a porté les premiers coups au gallicanisme, qu'un autre Maistre journaliste, Louis Veuillot, devait définitivement terrasser. A part ces deux victoires certaines, l'action du grand penseur ultramontain fut à peu près nulle sur son époque. Le consentement universel a été frappé d'anathème avec La Mennais ; on a condamné le fidéisme avec l'abbé Bautain [1] ; le royalisme a été contredit par la démocratie chrétienne et le ralliement de Léon XIII ; enfin l'auteur des *Soirées* n'a pas pressenti que la crise de l'Église viendrait de l'histoire et de l'exégèse (le modernisme) ; il n'a pas vu que la perte du pouvoir temporel grandirait le prestige mondial du pape, et qu'un jour viendrait où la foi monarchique et l'incrédulité religieuse iraient encore très bien ensemble, comme au XVIIIe siècle.

Écrivain d'ampleur et de puissance, logicien despotique et irréductible jusqu'à donner à la vérité l'air du plus odieux paradoxe, le farouche auteur des *Soirées*,

1. Cf. le *J. de Maistre* de M. Cogordan. M. Cogordan dit que Maistre n'a eu qu'un élève : Donoso Cortès.

qui fut dans la vie privée un homme si bon et si aimable, reste encore aujourd'hui le négateur le plus éloquent, le plus autorisé, le plus complet de la pensée scientifique de notre temps.

Il serait excessif de prétendre avec Brunetière que le style de Joseph de Maistre rappelle le style de Bossuet. Il manque à l'autoritaire théologien laïque la création et les surprises de mots qui font de Bossuet un artiste sans rival. De Maistre est un raisonneur abstrait. Son style est un bel arbre vigoureux, poussé droit, à larges ramures, mais qui n'a pas de printemps et qui ne fleurit jamais.

On ne peut guère séparer Maistre de Bonald. La *Théorie du pouvoir politique et religieux* (1796) et la *Législation primitive* de Bonald (1802) ont précédé J. de Maistre et ont ouvert la voie aux études de philosophie sociale chrétienne dont notre pensée contemporaine religieuse est encore si légitimement éprise. Dans ce dernier ouvrage, Bonald soutient la même doctrine que de Maistre ; mais il n'a pas son éloquence provocatrice et il ne quitte pas la démonstration sèche et peu attrayante. Ses *Mélanges* sont cependant un ouvrage agréable, d'une actualité vivante, plein d'idées curieuses sur la littérature et le style.

Nous arrêtons ici ce rapide exposé des principales œuvres et des principaux auteurs du commencement du XIXe siècle. Les ouvrages littéraires qui suivent et continuent ces grands noms sont encore trop mêlés aux appréciations et aux luttes de notre époque pour qu'on puisse déjà les considérer comme classiques, c'est-à-dire comme des modèles unanimement acceptés.

FIN.

TABLE DES MATIÈRES

Pages.

INTRODUCTION v

XVIe SIÈCLE

CHAPITRE PREMIER

LES ORIGINES CLASSIQUES

Les origines classiques. — Villon et l'inspiration personnelle. — Marot versificateur classique. — Marot descendant de Villon. — La prose classique : l'*Heptaméron*. — Procédés et talent de Rabelais. — Signification de Rabelais. — La prose et le fond de Rabelais. — La lecture de Rabelais. 3

CHAPITRE II

LES ORIGINES CLASSIQUES

(Suite.)

L'esthétique et l'originalité de Ronsard. — Sa tentative poétique. — Ronsard virtuose. — Pourquoi Ronsard a échoué. — Du Bellay et la Pléiade. — Le talent de Desportes et Bertaut. — Le rôle d'Agrippa d'Aubigné.. . 18

CHAPITRE III

L'ÉLABORATION CLASSIQUE

Calvin, sa théologie et sa doctrine. — Calvin créateur de la prose française. — Amyot prosateur et initiateur. —

Plutarque, Amyot et Montaigne. — Les origines de Montaigne. — La prose de Sénèque et de Montaigne. — Les procédés et le fond des *Essais*. — Montaigne est-il chrétien ? 31

CHAPITRE IV

L'ÉLABORATION CLASSIQUE

(Suite.)

La Boétie rhétoricien. — Charron plagiaire de Montaigne. — La *Satire Ménippée* et le style classique. — La prose et le talent de Du Vair. — L'originalité de saint François de Sales. — Ses procédés de style. — Le double caractère de Régnier. — Régnier classique inconscient. — Le style des *Mémoires :* Bayard, Montluc, Tavannes, Brantôme, etc. 52

XVIIe SIÈCLE

CHAPITRE V

L'ESTHÉTIQUE CLASSIQUE

Malherbe et l'évolution de la poésie. — L'art de Malherbe. — L'esthétique de la perfection. — Le métier et le travail dans Malherbe. — Guez de Balzac. — Fixation de la prose. — Balzac créateur de style. — Les procédés de la prose classique. — Le cardinal de Retz précurseur de Saint-Simon. 73

CHAPITRE VI

L'ESTHÉTIQUE CLASSIQUE

(Suite.)

Le style et le génie de Descartes. — Influence de l'Hôtel de Rambouillet. — L'*Astrée* et les romans. — L'esprit et les procédés de Voiture. — Origines du roman psychologique. — La réaction réaliste. 87

CHAPITRE VII

L'ESTHÉTIQUE CLASSIQUE

(Suite.)

Formation et évolution de Corneille. — Raisons de son génie et de sa décadence. — L'esthétique de Racine. — Nouveauté de son théâtre. — Racine et Quinault. — — Les successeurs de Racine. — La modernité de Pascal. — Le fond des *Pensées*. — Le style et les procédés de Pascal. 102

CHAPITRE VIII

L'ESTHÉTIQUE CLASSIQUE

(Suite.)

Vérité et fausseté de La Rochefoucauld. — Le talent historique de Mme de Sévigné. — La vraie place de Saint-Évremond. — Boileau et le mauvais goût au XVIIe siècle. — Les vraies causes de la querelle des Anciens et des Modernes. — Boileau et la théorie du travail. — Rôle et importance de Boileau 136

CHAPITRE IX

LES ORATEURS CLASSIQUES

Le vrai point de vue: Bossuet artiste. — Bossuet créateur de mots et d'images. — Le ton des *Oraisons funèbres*. — Mise au point du *Discours sur l'histoire universelle*. — L'imagination dans les *Sermons*. — Comment il faut lire l'*Histoire des Variations*. — Les deux styles de Fénelon. — Fénelon, peintre banal. — Sa supériorité de diction pure. — Les défauts de Massillon. — La réputation de Bourdaloue. — Ce qu'il faut lire de Fléchier. 156

CHAPITRE X

LES GRANDS POÈTES

Molière, poète de la famille et des jeunes filles. — L'observation et le métier dans Molière. — Molière n'a pas

de dialogue. — Procédés éternels de conversation. — La versification de Molière. — L'originalité d'esprit de La Fontaine. — Sa transposition humaine. — Sa poésie sans littérature. 178

CHAPITRE XI

L'ÉVOLUTION CLASSIQUE

La modernité de La Bruyère. — La Bruyère notateur et romancier. — L'énigme de Mme de Maintenon. — L'humour et l'esprit dans Grammont. — Bayle journaliste, ancêtre de l'*Encyclopédie*. — Faut-il lire son *Dictionnaire* ? — L'infériorité de Regnard. — Saint-Simon : décomposition de son talent. — Son genre de sensation réaliste et d'observation psychologique. 204

XVIIIe SIÈCLE

CHAPITRE XII

LES PHILOSOPHES

Le mérite de Fontenelle. — Comment il faut juger Voltaire. — Ce qu'il faut lire de Voltaire. — L'histoire et le style chez Voltaire. — *L'Essai sur les Mœurs*. — Voltaire est-il auteur dramatique ? — Ses responsabilités. J.-J. Rousseau créateur de sensibilité et de description. — La prose de Rousseau. — Ce qu'il faut lire de Rousseau. — La valeur de la *Nouvelle Héloïse*. — Comment il faut juger Rousseau. 225

CHAPITRE XIII

LES PHILOSOPHES
(Suite.)

Montesquieu artiste et écrivain. — Ses procédés de style. — La perfection par le travail. — Gustave Flaubert et Montesquieu. — *Considérations sur les Romains*. — Ce que c'est que L'*Esprit des Lois*. — Les deux styles de

Buffon. — Buffon initiateur. — Pourquoi il faut lire les *Epoques de la Nature*. — Buffon et l'art d'écrire. — Diderot artiste et précurseur. 250

CHAPITRE XIV

LE ROMAN ET LE THÉATRE

Mise au point de *Gil Blas*. — Le vrai talent de Le Sage. — Profondeur et lyrisme de *Manon Lescaut*. — Marivaux : nouveauté et influence de *Marianne*. — Marivaux, Stendhal et Tolstoï. — L'originalité de Marivaux. — Sedaine précurseur et créateur dramatique. 276

CHAPITRE XV

LE THÉATRE ET LA CRITIQUE

Les nouveautés dramatiques de Beaumarchais. — Ses idées contradictoires. — Beaumarchais et le XIXe siècle. — Les *Mémoires*, roman d'observation. — Crébillon et la Tragédie. — La critique : Maury et de Brosses ; La Harpe et Marmontel. 292

CHAPITRE XVI

MORALISTES ET DESCRIPTIFS

Le mérite secondaire de Vauvenargues. — La place de Chamfort et de Duclos. — Une victime de l'esprit : Rivarol. — Poésie descriptive : le rôle et le talent de Delille. — Prose descriptive : Volney est-il un précurseur ?.. 303

CHAPITRE XVII

LES PRÉCURSEURS DU XIXe SIÈCLE

Bernardin de Saint-Pierre et la description réaliste. — Bernardin et Chateaubriaud. — *Paul et Virginie*, roman réaliste. — Chénier, poète classique et romantique. — Rôle et descendance de Chénier. 315

XIXe SIÈCLE

CHAPITRE XVIII

LES INITIATEURS DU ROMANTISME

Le rôle critique de Mme de Staël. — Ses nouvelles idées littéraires. — Nouveauté de ses ouvrages. — L'initiation de l'Allemagne. — Une vulgarisatrice de génie. — Les origines de Chateaubriand. — Les deux styles de Chateaubriand. — Vie et banalité. — Le créateur d'images. — L'évolution de son talent dans ses œuvres. — Le vrai Chateaubriand. 335

CHAPITRE XIX

LE ROMANTISME

Origines et influences du Romantisme. — Le Romantisme maladie européenne. — Le Classicisme source du Romantisme. — Reproches et justifications. — Unité de l'évolution classique. — Victor Hugo : transformation logique de ses procédés. — Le génie de Lamartine. — Les deux manières de Vigny. — Musset et l'amour. . . . 357

CHAPITRE XX

ARTISTES ET PENSEURS

Benjamin Constant. — Valeur littéraire d'*Adolphe*. — De Maistre écrivain et théologien orthodoxe. — Influence de J. de Maistre et Bonald. 378

A LA MÊME LIBRAIRIE :

L'Art d'Écrire

enseigné

en vingt leçons

Par ANTOINE ALBALAT

1 volume in-18 jésus de 320 pages (18e édition), broché. **3 fr. 50**
Relié toile, tranches rouges. . . . . **4 fr. 50**

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE.

PREMIÈRE LEÇON. — **Le don d'écrire.**

Tout le monde peut-il écrire ? — Peut-on enseigner à écrire ? — Comment on devient écrivain. — Premières conditions pour écrire.

DEUXIÈME LEÇON. — **Les manuels de littérature.**

Les manuels de littérature. — Ce qu'ils devraient enseigner. — Apprennent-ils à écrire ? — Les démonstrations techniques. — Y a-t-il un style unique ? — Comment connaître ses propres aptitudes ?

TROISIÈME LEÇON. — **De la lecture.**

De la lecture. — Conséquences de la lecture. — L'assimilation par la lecture. — La lecture est une création. — Comment faut-il lire ? — Faut-il lire beaucoup de livres ? — Les auteurs qu'on peut s'assimiler. — Étude des procédés par la lecture. — Homère, Montaigne, Balzac, Saint-Évremond, Bossuet, Rousseau. — Comment faut-il lire ? — Les fiches. — Comment prendre des notes ? — Que doit-on écrire sur ses fiches ? — L'anatomie du style. — La fausse analyse littéraire. — La vraie analyse littéraire. — Le style, le métier, le talent. — Pastiches et comparaisons techniques.

QUATRIÈME LEÇON. — **Du style.**

Du style. — Qu'est-ce que le style ? — La création des mots. — La magie des mots. — Le *Discours* de Buffon. — Le fond et la forme ne sont qu'un. — La forme modifie toujours l'idée. — Importance de la forme. — C'est la forme qui fait vivre. — La forme d'Homère. — Ce qui est bien écrit et ce qui est mal écrit.

CINQUIÈME LEÇON. — **L'originalité du style.**

Fausse division des styles et des pensées. — Pourquoi les styles varient. — Originalité du style. — L'originalité et la banalité. — Le style faux. — Le style inexpressif. — Le style de Mérimée. — Comment refaire le mauvais style ? — Les expressions banales. — Les expressions toutes faites. — Le naturel et le travail. — Le mot simple et le mot naturel. — Procédé pour acquérir l'originalité.

SIXIÈME LEÇON. — La concision du style.

Procédés pour acquérir la concision. — Surcharges et mots trop nombreux. — Locutions vicieuses. - Prolixité. — Sobriété. — Condensation. — Accumulation et répétition de mots. — Emploi des auxiliaires *avoir* et *être*. — Le sonnet d'Arvers. — Les équivalents. — Les transitions factices.

SEPTIÈME LEÇON. — L'harmonie du style.

De l'harmonie. — Nécessité de l'harmonie. — Harmonie des mots. — L'emploi des *qui* et des *que*. — Harmonie naturelle : Chateaubriand. — Travail d'harmonie : Flaubert. — Harmonie imitative. — Harmonie puérile.

HUITIÈME LEÇON. — L'harmonie des phrases.

Harmonie des phrases. — L'équilibre. — La construction. — Les périodes. — Comment construire ses phrases ? — Procédés contemporains. — La proportion. — Digressions et déviations. — Harmonie par cohésion. — Importance de l'harmonie. — La fausse harmonie. — D'Arlincourt.

NEUVIÈME LEÇON. — L'invention.

Comment on invente. — La gestation. — La sensation personnelle. — Choisir des sujets vrais.

DIXIÈME LEÇON. — La disposition.

De la disposition. — Comment on arrange. — Importance du plan. — Le plan et la fermentation des idées. — Le plan et les règles. — Le plan, l'intérêt et l'action.

ONZIÈME LEÇON. — L'élocution.

L'élocution et l'expression. — Le travail. — Premier jet. — Les idées neuves. — Le travail et l'inspiration. — Doit-on improviser ? — Histoire d'un premier jet. — G. Ohnet, Méry, Rousseau. — Comment on rend les idées en relief. — Le relief des expressions. — Bossuet. — Les refontes. — Le second jet.

DOUZIÈME LEÇON. — Procédé des refontes.

Procédés des refontes. — Exemples de refontes. — Mauvais style refait. — Le troisième jet. — Exemples de bon style obtenu par trois jets successifs. — L'effort et le travail. — Mauvais style loué à tort. — Se corriger sans cesse.

TREIZIÈME LEÇON. — De la narration.

De la narration. — L'art de conter. — La narration vraie. — La narration rapide. — L'intérêt dans la narration. — Pas de digressions. — La brièveté peut sembler longue. — Les bonnes narrations.

QUATORZIÈME LEÇON. — De la description.

L'art de décrire. — La description doit donner l'illusion du vrai. — La description doit être *matérielle*. — Le vrai réalisme. — Copier la nature. — Y a-t-il des inconvénients ? — La description sans vie. —

Télémaque. — Description vivante. — Homère. — Réalisme et procédés d'Homère. — Le relief à tout prix.

QUINZIÈME LEÇON. — L'observation directe.

Description par observation directe. — L'intensité. — Viser la force et non l'étendue. — Exemples de sensations fortes. — Comment on pousse une idée ou une image. — Comment on obtient le relief.

SEIZIÈME LEÇON. — L'observation indirecte.

Description par observation indirecte. — Nécessité d'évoquer le vrai. — Flaubert. — Exemples frappants d'observation évoquée. — Descriptions de souvenir. — Chateaubriand. — Identité des deux méthodes. — Évoquer la vie ou la copier. — Décrire ce qu'on a vu. — Idéaliser le vrai. — La description de fantaisie. Barbey d'Aurevilly. — La fantaisie est un trompe-l'œil. — Montrer de l'imagination n'est pas décrire. — La fantaisie mène à la puérilité. — Exemples de descriptions fantaisistes. — Comment on montre et on anime. — Le choix des sensations. — Profusion et longueur. — L'abus de la description.

DIX-SEPTIÈME LEÇON. — Les images.

Les images. — Nécessité des images. — Ce que c'est qu'une image. — C'est une sensation vraie. — Images forcées. — Les surcharges d'images. — Images précieuses et boursouflées. — Images trop suivies. — Le goût est la mesure des images. — Les images sont la magie du style.

DIX-HUITIÈME LEÇON. — La création des images.

La création des images. — Comment on trouve et comment on crée des images. — Images de fantaisie. — Images vraies.

DIX-NEUVIÈME LEÇON. — Du dialogue.

Du dialogue. — L'art du dialogue. — Le dialogue écrit et le dialogue parlé. — Le dialogue littéraire. — Le dialogue conventionnel. — Doit-on faire du dialogue photographique ? — Le dialogue parlé et vrai. — Dialogue juste. — Octave Feuillet. — Dialogue d'auteur. — Sardou, Augier. — Comment écrire du bon dialogue. — Le bon dialogue et le mauvais dialogue.

VINGTIÈME LEÇON. — Le style épistolaire.

Le style épistolaire. — Les lettres de femmes. — La lettre est une sensation individuelle. — Écrire comme on parle. — Conseils généraux.

A LA MÊME LIBRAIRIE :

La Formation du style

par

L'Assimilation des Auteurs

Par ANTOINE ALBALAT

1 volume in-18 jésus de 312 pages (8e édition), broché. **3 fr. 50**

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE I. — **De la lecture comme procédé général d'assimilation.**

Comment doit-on lire ? — Fausses méthodes de lecture. — Développement du goût. — La vraie lecture. — La lecture et le talent. — Faut-il beaucoup lire ? — But de la lecture. — Quels auteurs faut-il lire ? — Résultats généraux de la lecture.

CHAPITRE II. — **Assimilation par imitation.**

Qu'est-ce que l'originalité ? — L'originalité par l'imitation. — L'imitation. Procédés de Virgile. — Formation par l'imitation : Virgile. — Formation par l'imitation : Chénier. — L'imitation. — Opinion de Boileau. — L'imitation. Opinion de Racine. — Exemples d'imitation. — L'imitation chez les grands écrivains. — L'exemple de Lamartine. — En quoi consiste la bonne imitation.

CHAPITRE III. — **Du pastiche.**

Le pastiche, bon exercice. — Caractères du pastiche. — Exemples de pastiche. — Opinion de Charles Nodier. — M. Hompsy.

CHAPITRE IV. — **De l'amplification.**

L'amplification, procédé général du style. — L'amplification. Exemples pratiques. — Les procédés de style de Cicéron. — L'amplification et les sermons. — Les procédés de style de Démosthène. — Voltaire. — L'amplification dans La Bruyère.

CHAPITRE V. — **Assimilation du style descriptif.**

Le style descriptif et le style abstrait. — Principe fondamental de la description. — Procédés descriptifs d'Homère. — Le réalisme d'Homère. — Les traductions d'Homère. Mme Dacier. — Opinion de Taine. — La traduction de Leconte de Lisle.

CHAPITRE VI. — **L'imitation descriptive à travers les auteurs.**

Chateaubriand et Homère. — Flaubert et Homère. — Comment imiter Homère ? — La filiation descriptive. — Procédés descriptifs de Chateaubriand. — Chateaubriand et Bernardin de Saint-Pierre. — Chateaubriand et Buffon. — Chateaubriand et Flaubert. — La couleur descriptive. — Assimilation de la couleur descriptive. — La mauvaise imitation de Chateaubriand : Marchangy et d'Arlincourt. — Jules Vallès.

CHAPITRE VII. — **Le faux style descriptif.**

La mauvaise description : *Télémaque*. — *Télémaque*, fausse imitation d'Homère. — Homère et Mistral. — La description incolore dans *Télémaque*. — Opinions sur *Télémaque*.

CHAPITRE VIII. — **La description générale.**

La description générale : Mignet. — La description générale : Florian. — La description générale : Fléchier. — La description générale : Lamartine. — Exemples et dangers des descriptions générales. — Une description de Pline. — Une page de Bernardin de Saint-Pierre.

CHAPITRE IX. — **Essais de description.**

Une théorie de Jules Lemaître. — Canevas de descriptions. Procédés. — Développements. — Exemples de sensations descriptives.

CHAPITRE X. — **Description accumulative et description par amplification.**

Description accumulative : M. É. Zola. — L'amplification descriptive. — Procédés artificiels. — L'amplification descriptive de Lamartine.

CHAPITRE XI. — **Assimilation du style abstrait par l'antithèse.**

Décomposition de l'antithèse. — Valeur de l'antithèse. — Mécanisme

de l'antithèse. — La phrase-antithèse. — L'antithèse énumérative. — L'antithèse symétrique. — L'antithèse-portrait. — Le portrait « général » et « banal ». — Le portrait « banal » : Massillon. — Le vrai portrait : Bossuet. — Le parallèle. — L'esprit d'antithèse. — Mauvaises antithèses. — Défauts de l'antithèse : V. Hugo. — Antithèses faciles. — L'antithèse vraie. — Exemples. — Opinion de Taine. — L'antithèse chez les Grecs.

CHAPITRE XII. — **L'antithèse, procédé général des grands écrivains.**

L'antithèse dans Tacite. — L'antithèse dans Montaigne. — Les antithèses de Pascal. — Le style de Bossuet. — L'antithèse. Procédés de Bossuet. — L'antithèse dans Rousseau. — Le style de Rousseau. — L'assimilation de Rousseau : Lamennais. — L'assimilation de Rousseau : Robespierre. — L'antithèse dans Montesquieu. — Dangers de l'antithèse : Fléchier. — L'antithèse : Saint-Évremond et Balzac. — Les procédés de Victor Hugo. — Le style de Louis Blanc. — L'antithèse dans Lamartine. — Taine et l'antithèse.

CHAPITRE XIII. — **De quelques procédés assimilables.**

Style ample et style concis. — Les épithètes. — L'emploi des épithètes. — Le choix des épithètes. — Les épithètes vagues. — Les épithètes de Bossuet. — Les substantifs de Bossuet.

CHAPITRE XIV. — **Le style sans rhétorique.**

Le style sans rhétorique. — Voltaire. — Le style et ses procédés. — Les formules du style.

A LA MÊME LIBRAIRIE :

Le Travail du style

enseigné par les

Corrections manuscrites des grands Écrivains

Par ANTOINE ALBALAT

1 vol. in-18 jésus de 320 pages (7e édition), broché. . **3 fr. 50**

(Ouvrage couronné par l'Académie Française.)

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE I. — **Le but de ce livre.**

Notre plan. — Importance des manuscrits. — Les corrections d'auteurs. — Les ratures et les refontes.

CHAPITRE II. — **Le travail du style.**

Les procédés de travail. — Comment on corrige son style. — Le travail et le naturel. — Opinion de Bayle. — Le travail et l'improvisation. — Le P. Gratry. — Le travail et les exemples.

CHAPITRE III. — **Les corrections de Chateaubriand.**

Les procédés de travail de Chateaubriand. — Opinion de Sainte-Beuve. — Les procédés de Chateaubriand : comparaison des textes. — Le manuscrit des *Mémoires d'Outre-Tombe.* — Les corrections : harmonie, condensation. — Rédactions et ratures. — Le manuscrit de 1826. — Concision, répétitions, auxiliaires, substantifs, images.

CHAPITRE IV. — **Les corrections de Flaubert.**

Le travail dans le style de Flaubert. — Ses théories et ses procédés. — Opinion de M. Faguet. — Les manuscrits de Flaubert. — Refontes

et rédactions successives. — Les ratures. — La concision. Les auxiliaires. La banalité. Les verbes. Les répétitions. — Manuscrit et corrections de Henri Heine.

CHAPITRE V. — **Les corrections de Bossuet.**

Le travail du style dans Bossuet. — Les manuscrits de Bossuet. — Les ratures. — Les essais de mots. — Corrections de Bossuet : harmonie, répétitions, refontes et rédactions successives. — Les manuscrits de Bourdaloue.

CHAPITRE VI. — **Les corrections de Pascal.**

Les procédés de travail de Pascal. — Ses théories. — Le manuscrit des *Pensées*. — Ses corrections : ratures, rédactions et refontes.

CHAPITRE VII. — **Les corrections de J.-J. Rousseau.**

Le travail dans le style de Rousseau. — Les manuscrits de l'*Héloïse*. — Victor Cousin et les corrections de l'*Émile*. — Refontes et ratures. — Le travail de Bernardin de Saint-Pierre.

CHAPITRE VIII. — **Les corrections de Buffon et le travail de Montesquieu.**

Buffon et la théorie du travail. — Ses habitudes et ses procédés. — Les notes de Mme Necker. — Les manuscrits de Buffon. — Les termes généraux. — Les corrections de Buffon : refontes, rédactions et ratures. — Le labeur de Montesquieu.

CHAPITRE IX. — **Le travail du style dans Malherbe.**

Le travail et la doctrine de Malherbe. — Les manuscrits de Malherbe. — Desportes et les corrections de Malherbe.

CHAPITRE X. — **Le travail du style dans La Fontaine, Boileau et Racine.**

Les théories et le travail de La Fontaine. — La Fontaine et Sainte-Beuve. — Les manuscrits de La Fontaine. — Le manuscrit d'*Ulysse*. — Une refonte de La Fontaine. — La doctrine de Boileau. — Les corrections de Boileau. — Procédés et corrections de Racine. — Corneille.

CHAPITRE XI. — **Les corrections de Victor Hugo et le travail de Balzac.**

Le labeur de Victor Hugo. — Refontes, retouches et corrections. — Balzac et le travail des épreuves.

CHAPITRE XII. — **Fénelon.**
Les corrections de « Télémaque ».

Les procédés de Fénelon. — Les origines de *Télémaque*. — Télémaque, la critique et l'*Astrée*. — L'intention littéraire de Fénelon. — Opinion de Bossuet sur *Télémaque*. — Les mauvaises corrections de *Télémaque*. — Théorie de la banalité. Aristote. Jules Lemaître.

CHAPITRE XIII. — **Le manque de travail.**
Stendhal. Massillon.

La filiation de Stendhal. — Les théories de Stendhal. — Stendhal et Chateaubriand. — La prose de Stendhal et le *Code civil*. — Comment Stendhal travaillait. — Le mauvais style et les corrections de Stendhal. — La valeur de Stendhal. — Le manque de travail : Massillon.

CHAPITRE XIV. — **Le manque de travail.**
George Sand et Théophile Gautier.

La facilité de George Sand. — Le manque de travail dans la prose de George Sand. — Théophile Gautier professeur de style. — La prose facile. — Louis Veuillot et Théophile Gautier. — Les improvisateurs : Mme de Staël, Fontenelle, Lamartine, Alexandre Dumas, etc.

CHARTRES. — IMPRIMERIE DURAND, RUE FULBERT.

PQ
53
A5

Albalat, Antoine
Comment il faut lire les
auteurs classiques français

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY